STUDJ
SULL'ARTE DRAMMATICA

DI

FRANCESCO RIGHETTI

VOLUME SECONDO

TORINO
PER ALLIANA E PARAVIA
1834.

STATO ATTUALE

DEL

TEATRO ITALIANO

PER PARTE

DEGLI SCRITTORI

> Depuis Molière, les mœurs en France ont beaucoup changé, mais le peintre n'est pas encore paru.
>
> *J. J. Rousseau, citato da Kalava, Arte della Commedia.*

Non credano i miei lettori che, parlando dello stato attuale del Teatro Italiano per parte degli scrittori, io mi voglia erigere in giudice di tanti e diversi generi di rappresentazioni che si succedono sulle nostre scene, e scegliere quello che più garba al mio modo di sentire; nè molto meno ch'io mi proponga di det-

tar regole e precetti. E' sarebbe un peso troppo grave per le mie spalle, nè me lo vorrei addossare, ove pur anco mi credessi capace di sostenerlo. Ho letto molto, e molto ho meditato su questa materia. Che diversità di pareri! quante contraddizioni! che caos di precetti, di regole, d'interpretazioni! Chi volesse, incominciando dalle Poetiche d'Aristotele e d'Orazio, da Cicerone e Quintiliano, e via via discendendo colli Scaligeri e Castelvetro fino a Daubignac, a Boileau, a Racine figlio, a Riccoboni, a Janson, a Voltaire, a La Harpe, a Diderot, a Dubos, a Kailava, a Leinsing, a Saverio Quadrio, a Metastasio, a Schleghel, a Enghel, alle dissertazioni dell'Accademia delle iscrizioni, ecc.; chi volesse, dico, colla scorta di tante opere prodigiose, dar a se stesso un'idea esatta dell'arte drammatica, e' si troverebbe a mal par-

tito. Appena afferrata un'idea ne succederebbe un'altra a distruggerla, e quindi un'altra sino all'infinito, e si troverebbe in un intricato labirinto, senza il filo onde uscirne. Si è parlato molto, e non si è piantata una solida base, nè si è data un'idea concorde e generale, che pure si dovrebbe avere del buono, del vero e del bello.

Esercitando io l'arte drammatica in qualità d'attore, ed avendo voluto, per quanto era in me, farmi ricco di quelle nozioni a cotest'arte appartenenti, onde accomodare, più che mi fosse possibile, la pratica alle regole, ho avuto occasione più volte di conoscere la verità di alcuni precetti, la fallacia di alcuni altri, e l'inutilità di molti; e riserbandomi di parlare a suo luogo degli attori, dirò come la penso in fatto de' scrittori.

Ognuno sa in quale stato di abjezione

trovavasi il Teatro Italiano prima che sorgessero Goldoni, Metastasio ed Alfieri ad illustrarlo. Chi avrebbe detto a Luigi Riccoboni, che sul principio del secolo decimottavo dipingeva lo stato luttuoso del nostro Teatro, prevedeva prossima una totale rovina, e prediceva l'eterno dominio delle scene alla commedia improvvisata, ed agli attori mascherati, che appunto allora nudriva l'Italia tre genj, che essere dovevano il più saldo sostegno della sua gloria teatrale?

Eppure così fu. Pietro Metastasio, acclamato da tutta l'Europa, è tuttavia senza rivali. Carlo Goldoni, checchè ne abbia detto il celebre Baretti, e più recentemente il signor Schleghel, rialzò l'italiana commedia a quel punto, che poco le rimane da invidiare dall'estere nazioni.

Alfieri, pieno dell'anima di Sofocle, sicuro delle proprie forze, scosse l'italiana

tragedia dal letargo in che, dopo la Merope del Maffei, era ricaduta, ed ammirato dai nazionali e dagli stranieri, smentì col suo stile forte, conciso, energico l'opinione invalsa nelle vicine nazioni, che la poesia Italiana non poteva essere al tragico linguaggio accomodata.

Raddirizzato il Teatro Italiano sulla buona via da così pochi scrittori, ma assai più valenti dei molti del cinquecento, forniva le più fondate speranze di vederlo presto giungere a quell'apice di gloria, cui era salito il Teatro Francese; eppure rimase inerte a mezzo il cammino, e se aggiunse qualche bel fiore alla sua corona, arricchì il ramo tragico anzi che il comico, perchè credo che le tragedie moderne sorpassino in merito le molte commedie da Goldoni in poi nell'Italia comparse.

È fuor di dubbio che il nostro Teatro

che Ipomaco disse ad un suo scolaro, che aveva suonato il flauto in mezzo ad folla di popolo, e menava baldanza degli ottenuti applausi: E credi d'aver suonato bene per essere stato applaudito da quella razza d'uditori? E finalmente una gran parte degli amatori dell'arte drammatica impiegano il loro talento a tradurre dalle straniere nazioni quanto più sanno di commedie e di drammi sentimentali, e coteste traduzioni sono le più accette e le più applaudite. Qual onta ne torni agli scrittori italiani, io non lo vo' dire, solo mi sforzerò di dimostrare quanto danno abbiano recato e recano all'arte drammatica nazionale.

In tutti i tempi, e presso tutte le nazioni lo scopo più importante degli scrittori drammatici fu, ed è di piacere agli spettatori; al conseguimento di che è necessario conoscerli bene. Allorchè il poeta

si persuade d'aver acquistata cotesta cognizione, cerca di presentare ad essi immagini ed azioni che siano generalmente aggradite dalla nazione per cui scrive. A tale effetto è di mestieri che il poeta teatrale ci faccia conoscere il carattere della nazione in generale, e non di rado il carattere particolare delle provincie, cosicchè credo di non andar gran tratto fuor di via se sostengo, che senza l'ajuto della storia, e colla sola scorta delle tragedie e commedie, si potrebbe giudicare che i Greci erano violenti e voluttuosi; i Romani sensuali e grandi; che gli Spagnuoli sono nobili, alteri, puntigliosi, misteriosi; li Francesi pieni d'ingegno, leggeri, estremamente galanti; gli Inglesi pensatori, preoccupati all'eccesso; i Tedeschi pazienti, eruditi, ospitali; e qual carattere osserviam noi, quale fisonomia nazionale troviamo nelle pitture dei caratteri delle

moderne rappresentazioni italiane, ove tutto è confusione, improbabilità, bizzarria, e capriccio? Nel solo Goldoni io trovo quella pittura parlante che tanto diletta, perchè tratta dal vero, e dalle costumanze dominanti, e dal carattere, se non del tutto nazionale, almeno provinciale.

I poeti che vennero dopo hanno forse creduto, che la periferia dell'arte drammatica fosse troppo ristretta, e coll'imitazione delle straniere novità, e colle traduzioni hanno pensato di ampliarla, e si sono ingannati a partito. Essi hanno soffocato il germe del genio originale, hanno distolto le menti dallo scopo principale dell'arte, hanno infievolito l'impulso a maggiori tentativi, distrutta la speranza di miglior fortuna, allontanata, o per lo meno ritardata la perfezione. La guerra mossa al Goldoni dal Gozzi, rivale non indegno

di lui, aveva fatto prender parte a quasi tutti i letterati Italiani di quel tempo; quelle gare non potevano produrre che felici risultamenti, l'amor della gloria; moltiplicando i seguaci colle parti, si aveva diritto d'aspettarsi tutto dall'emulazione ancorchè non incoraggiata da premj; ma soverchiato il Teatro Italiano dal torrente di coteste nè commedie, nè tragedie, sostituì un pianto inutile, e puerile all'onesta allegria, all'utile scherno del vizio; la natura comica cambiò d'aspetto, e la tragica s'impicciolì; si vide la colpa eccitar la compassione; il delitto ora l'orrore, ora le risa; la commedia cessò d'essere, come la vuole Cicerone, l'immagine della vita, la pittura delle costumanze, lo specchio della verità, e se talvolta lo scherzo e il riso vi prendono parte, la prendono negli accessorj, non nella sostanza; il suo scopo è di far pian-

gere, e difatti si piange dirottamente. Ma! così vanno le faccende. Frinico fu punito per aver troppo commosso al pianto i suoi spettatori; a' dì nostri si darebbe la corona d'oro a chi fa pianger di più. Gli applausi, di che fu largo il pubblico a coteste sorta di rappresentazioni, servirono di prova, che l'allontanarsi dal vecchio sentiero mena a buona fortuna; s'incominciò col parlare al cuore, e non alla mente, e si finì col parlare agli occhi, e non al cuore, e non alla mente, e non agli orecchi.

Ma s'egli è vero che il bello coll'andar del tempo ci conduce alla sazietà, è ancor più vero che il cattivo ci conduce alla nausea. E sia lode a' poveri comici italiani, comecchè il genere lagrimoso, ed il genere spettacoloso tornassero più in acconcio al loro pecuniare interesse, ciò non di meno, e per amor del bello, e

per sentimento di gratitudine aprirono tratto tratto le porte delle loro scene alla commedia Goldoniana; e siccome il confronto è la più sicura scorta de' giudizj, così il pubblico italiano rasserenava volentieri l'umido ciglio alla festevole comparsa di que' caratteri tratti dall'imitazione della natura comune, e pasceva l'intelletto colla pace del cuore non serrato dalle angoscie, e dal pianto, e coll'ajuto degli orecchi non assordati da incessanti immoderate querele; una nobile emulazione si svegliò nell'animo di non pochi begl'ingegni, che arricchirono il teatro comico di commedie ripiene di senno, e di moralità, che indicavano non essere uscite da menti volgari, ma da uomini gelosi della gloria nazionale.

Dai contrasti, e dagli effetti delle traduzioni e delle imitazioni delle opere straniere, ne doveva essenzialmente succedere il rove-

scio delle antiche teoriche, e l'intrusione di nuove dottrine. Sprigionata la fantasia, e rotti i ferri, in che stava inceppata dai precetti di tante poetiche, trovò caro di giustificare l'ardimento della imaginazione colla scorta d'un nuovo sistema, e sostenuta dall'esempio delle opere prodigiose di Shakespeare, di Goëth, e di Sciller tentò d'aprirsi un nuovo campo di gloria: e qui mi troverei costretto al silenzio, perchè conosco le mie forze, e so *quid ferre recusent, quid valeant humeri*; ma volendo pur dare alla gioventù che iniziar si vuole nell'arte drammatica, e per cui scrivo, qualche idea di cotesto nuovo genere, cercherò, il meglio ch'io possa, di tracciarne le dottrine, e messevi di fronte quelle de' nostri antichi, lasciar libera la scelta al parzial gusto di chi vorrà innoltrarsi nella carriera drammatica.

Alcuni begli ingegni (1) stanchi di circoscrivere lo studio della poesia, e delle belle arti nelle opere de' Greci, e de' Romani, e dei popoli dell'Europa moderna, hanno creduto di poter far tesoro d'interessanti e prodigiose cognizioni al di là di cotesta periferia; mirarono con occhio di sdegno l'autorità senza limiti dai letterati agli antichi assegnata, ed intrapresero di provar col fatto, che l'originalità, attributo essenziale del genio, poteva spianarsi una strada libera ed indipendente; che le loro opere potevano appajare quelle degli antichi senz'altra impronta, che quella della propria immaginazione. E ad aggiungere forza e credito alla loro opinione, si studiarono di dimostrare, che Dante, padre della poesia italiana, avvegnachè si chiamasse discepolo di Vir-

(1) Schleghel, corso di letteratura drammatica.

gilio, non solo superò il suo maestro, ma che non l'ebbe nemmeno a modello; che l'Ariosto venne a torto comparato ad Omero; che Michelangelo e Raffaele furono completamente originali nell'arte in che si resero famosi, malgrado avessero con tutto l'impegno fatto studio sull'antico.

Ammisero però nella loro dottrina alcuni principj comuni cogli antichi, come per esempio: che la gloria dell'arti non può far pompa di se là dove non regna l'amor della natura; ma cotesta natura la ravvisarono sotto diverso aspetto. Confessarono, è vero, che la natura umana è senza dubbio semplice nella sua essenza, ma che un esame profondo ci dimostra, che non v'ha nell'universo nessuna forza prima che non sia suscettiva di divisione, e che non possa agire in direzioni opposte. Dalle osservazioni della natura presa nella sua massa videro da per tutto

consonanza e dissonanza, contrasto ed armonia, e da cotesta idea pretesero di svelar la causa delle differenti direzioni, che presero la poesia, e le belle arti presso gli antichi ed i moderni.

Dal contrasto delle differenti direzioni della poesia e delle bell'arti degli antichi e de' moderni, chiamarono classico il genere antico, romantico il genere moderno. Questo nome di romantico quadra a meraviglia al nuovo genere. Ei disegna gl'idiomi popolari che si formarono dalla lingua romancia mista cogli avanzi della lingua latina, e degli antichi dialetti degli invasori, e predatori d'Italia.

La fonte de' pensieri, delle azioni e delle situazioni la scaturiscono nel cristianesimo, nell'antica cavalleria, nell'amore; l'amore trova una salvaguardia nella virtù cavalleresca, e questa consacra alla Religione, sotto una forma divina, ciò

che v'ha di più caro, di più commovente sulla terra. Ma, siccome la Religione Cristiana non si contenta delle cerimonie esteriori, ma parla al cuore dell'uomo, alle sue più recondite emozioni, e vuol signoreggiarle; il sentimento energico dell'interna libertà, la nobile indipendenza dell'anima, che ricusano piegarsi sotto il giogo delle leggi positive, corrono a rifugiarsi sotto l'egida dell'onore, e a giustificare la contraddizione, che salta agli occhi, o per dir meglio l'ardimento di mettere la mondana morale a livello della morale religiosa, hanno posto per base che la Religione, non men che l'onore non calcola mai le conseguenze delle azioni; l'una e l'altro hanno stabilite, consecrate certe massime assolute, e le hanno poste al sicuro dagli assalti d'una ragione scrutatrice.

Il romanticismo ha anche esso la sua

mitologia fondata sulle leggende, e le favole della cavalleria, e l'eroismo, e il maraviglioso che vi regnano sono d'un genere opposto a quello dell'antica mitologia, e lo dimostrano col confronto delle diverse indoli delle due religioni; cioè: che la religione de' Greci non prometteva che beni esterni, e temporali; che l'immortalità, avvegnachè dai Greci ammessa, non era che appena appena traveduta da lontano, come un'ombra, come un sogno leggero che spariva dinnanzi alla luce raggiante della vita, e la Cristiana all'opposto colla contemplazione dell'infinito ha scoperto la nullità di tutto ciò che ha un termine; che la vita presente è sepolta nella notte, e solo al di là della tomba brilla il raggio infinito d'una esistenza reale. Dietro tali considerazioni la poesia romantica si compiace di santificare le impressioni sensuali coll'idea del le-

game misterioso, che le ricongiunge ai sentimenti più sublimi, ed a svelare ai sensi i moti più inesplicabili del nostro cuore, e i suoi più tortuosi nascondigli. In una parola, ella dà anima alle sensazioni, e corpo ai pensieri. Lo spirito romantico riavvicina continuamente le cose le più opposte. La natura e l'arte, la poesia e la prosa, il serio e il faceto, la ricordanza e il presentimento, le idee astratte e le vive sensazioni, e ciò che è divino e ciò che è terreno, la vita e la morte si riuniscono e si confondono intimamente nel genere romantico, che pretende d'essere l'espressione d'una forza mistica, sempre intesa ad una novella creazione, come d'un mondo maraviglioso uscito dal seno del caos, ed essere nel suo disordine istesso più addentro nel segreto dell'universo.

Ecco quali sono i principj fondamen-

tali del genère romantico applicabile ad ogni sorta di poesia, e di belle arti; e avvolti in una profonda e sottile metafisica, circondati da prodigiosa erudizione, predicati colla più seducente eloquenza non potevano a meno di acquistarsi credito e partigiani, principalmente in tempi ove l'amore di novità aveva sì gran parte, ed interesse in tutte le umane operazioni.

Il voler ora contrapporre i principj del genere classico sarebbe un voler toccare l'infinito; essi sono tanto maggiori quanto fu più lungo il tempo del dominio di cotesto genere nel mondo letterario, e maggiore il numero de' suoi seguaci. Presenterò alla riflessione de' miei lettori quelli che mi parvero più acconci al confronto di quelli del genere romantico, e alla materia che tratto.

L'ingegno umano secondo i classicisti

Aristofane dipinse Socrate, soggetto estratto dalla società allora esistente; gli Orazj furono cavati dalla storia, Medea dalla favola, Tartuffo dal mondo ideale, o possibile. Ecco in generale ciò che si chiama natura.

Per non ingolfarmi nell'immenso pelago delle classiche dottrine, che troppo già mi allontanano dallo scopo di quest'opera, basti il sapere che il cardine principale su cui posano la poesia e le belle arti è l'imitazione, e a un di presso la ragionano tutti così.

Le arti appena nate ebbero bisogno di essere formate di nuovo da una specie d'educazione. Elleno uscivano dalla barbarie, era un'imitazione è vero, ma un'imitazione rozza, e della natura rozza anch'essa. Tutta l'arte consisteva a dipingere ciò che si vedeva, ciò che si sentiva; ma non si sapeva scieglierе. La con-

fusione regnava nel disegno, la sproporzione, e la monotonia nelle parti, l'eccesso, la bizzarria, la materialità negli ornamenti, era un masso anzichè un edifizio, ma s'imitava. I Greci dotati d'un genio felice afferrarono con nitidezza i tratti essenziali, e principali della bella natura, intesero chiaramente che non bastava imitare le cose, ma che si doveva sceglierle. Le opere dell'arte anteriori ad essi non erano ammirabili che per l'enormità della massa. Erano opere gigantesche, ma i Greci più illuminati sentirono ch'era meglio deliziare l'anima, che sorprendere o sbalordire gli occhi, giudicarono che l'unità, la varietà, la proporzione dovevano essere il fondamento di tutte le arti, e sovra basi sì belle, sì giuste, sì conformi alle leggi del gusto e del sentimento, si videro in Grecia la pittura, la scultura, l'architettura, la musica, l'elo-

quenza, la tragedia e la commedia operare prodigi, e siccome l'idea della perfezione comune a tutte le arti si stabilì in quel bel suolo, così si videro quasi in un punto, in tutti i generi, capi d'opera che servirono poi di modello a tutte le nazioni incivilite. Roma divenne discepola d'Atene, vide le meraviglie de' Greci, e le imitò, e fu ben presto ammirata e stimata pel gusto dell'opere sue, quanto era temuta per la forza dell'armi. Tutti i popoli applaudirono, e la loro approvazione fece vedere, che i Greci imitati dai Romani erano eccellenti modelli, e che le loro regole erano dettate dalla natura. Lo stesso seguì della poesia: Pacuvio, Rutilio, Gemino, Seneca imitarono Sofocle ed Euripide; Plauto e Terenzio imitarono Epicarmo e Menandro; Orazio nella sua poetica imitò Aristotele, Pindaro ne' suoi versi lirici; Virgilio imitò

Omero, ecc. Nè si creda che la poesia di questi ultimi siano vani romanzi, ove lo spirito smarrisce la via a grado d'una folle immaginazione; si deve anzi riguardarla come que' grandi corpi di dottrina, come quei libri di nazione, che contengono la storia dello stato, lo spirito del governo, i principj fondamentali della morale, tutti i doveri di società, e tutto ciò rivestito di quanto l'espressione, e l'arte hanno potuto fornire di più grande, di più ricco, di più commovente a genj quasi divini. Successero varie rivoluzioni nell'universo. Innondata l'Europa dai barbari, l'arti, e le scienze furono avvolte nell'infortunio de' tempi; non era rimasto che un debole crepuscolo in Italia, che ad onta de' tempi, tratto tratto gettava un fuoco bastante a far comprendere, che non gli mancava che un'occasione per riaccender tutto. L'occasione si presentò.

Le scienze e le arti esiliate da Costantinopoli vennero a rifugiarsi in Italia; si corse a risvegliar l'ombre d'Orazio, di Virgilio, di Cicerone; si scavarono persino le tombe che avevano servito d'asilo alla scultura, alla pittura, alla tragedia, alla commedia, e ben tosto si vide ricomparire l'antichità con tutte le grazie della gioventù. Ella colpì tutti i cuori perchè vi si riconosceva la natura.

Si svolsero dunque i libri antichi, e si lessero in quelli regole stabilite, principj esposti, esempj tracciati. L'antico fu per noi ciò che la natura era stata per gli antichi. Si videro gl'Italiani, che non avevano tralasciato di lavorare anche in mezzo alle tenebre, riformare le opere loro sotto cotesti grandi modelli; e il gusto a poco a poco si ristabilì, ed ogni giorno si scoprirono nuovi gradi di perfezione; l'ammirazione pubblica moltiplicò

gl'ingegni, e l'emulazione gl'incoraggì; le belle opere comparvero per tutta l'Italia, e si mostrarono alla Francia; infine il gusto arrivò a quel punto a cui coteste due nazioni potevano innalzarlo.

Se ella è una fatalità il discendere, e ravvicinarsi a quel punto, dal quale si partì, si scerrà un'altra strada: le arti si formano, e si perfezionano avvicinandosi alla natura, si corrompono volendo oltrepassarla. Le opere avendo avuto per un certo tempo il medesimo grado di perfezione, ed il gusto delle migliori cose affievolendosi per abitudine, si cerca ajuto ad un'arte novella per risvegliarlo; si carica la natura, la si acconcia, la si orna a talento d'una mal intesa delicatezza; vi si mettono giri, mistero, acume, in una parola si dà il dominio all'affettazione, ch'è l'opposto estremo della rozzezza; estremo, da cui è più difficile retrocedere,

che dalla rozzezza medesima, perchè s'idolatra se stessi nei proprj difetti (1).

(1) Il nostro Riccoboni nella sua Storia de' Teatri d'Europa dando conto dello stato del Teatro Italiano relativamente alla musica, si spiega in questi termini. « In quanto alla musica italiana (la storia è stampata nel 1737), tutta l'Europa è d'accordo nel giudicare che verso la metà del secolo passato ella era salita all'ultimo grado della perfezione, e che si sostenne a quell'eminenza fino al principio del secolo presente: le opere di Scarlati padre, del Bononcini, e di tanti altri eccellenti maestri ne fanno indubitata fede. Ma da vent'anni in qua la gran fama, che si era acquistata presso gli stranieri si è scemata di molto, perchè la musica cambiò di gusto in Italia. In fatti al giorno d'oggi ella non è più che bizzarra; l'affettazione ha preso il posto della semplicità, e quelli che cercano l'espressione e la verità, che sentivano altre volte, non vi trovano ora, che la singolarità, e la difficoltà: ammirano, è vero, la sorprendente abilità dei cantanti, ma non ne sono tocchi, e pretendono, con ragione, ch'egli è un rovesciar l'ordine di natura il costringere una voce ad eseguire ciò che appena può eseguirsi da un violino, o da una chiarina; ecco perchè la musica italiana si allontana a' nostri giorni dalla verità,

Non spetta a me di porre sulla bilancia, e dar il giusto valore a così differenti principj, nè molto meno indicare la via da tenersi. Persuaso ch'ogni valente artista, ogni dotto scrittore non possa giungere al grado di perfezione possibile senza lo studio, e le cognizioni teoretiche dell'arte, e della materia che imprende a trattare, così egli saprà profondamente meditare sulle rispettive regole, e precetti, calcolare se le proprie forze corrispondano alla difficoltà dell'impresa, e secondare quegli impulsi, che il proprio genio farà nascere nel di lui cuore.

e dall'espressione, ed è minacciata da una totale rovina, s'ella continua ad allontanarsi dalla strada che la condussero alla passata perfezione. Questo novello gusto si è così forte stabilito in Italia, che i maestri di musica sono costretti, per uniformarsi e piacere, d'allontanarsi, loro malgrado, dalla semplicità del canto, e dalla nobiltà dell'armonia antica.» Quante considerazioni offre alla critica questo passo del Riccoboni!

Io mi contenterò di far riflettere in generale alla gioventù, che i costumi, il clima, le abitudini, le istituzioni politiche e religiose hanno un'azione diretta sul genio poetico delle nazioni, e che l'arte drammatica ha particolarmente bisogno di comparire con una fisonomia il più possibilmente nazionale nelle parti dei costumi non solo, ma nella parte letteraria pur anco, perchè ogni nazione ha una maniera differente di giudicare sul merito, e sul bello dell'arti; ma s'egli è vero che il tipo del bello in tutte le arti sta nella natura, io non so, se ad essa più s'avvicini chi, seguendo le costumanze de' suoi tempi e della sua nazione, perseguita il vizio col *castigat ridendo*, o chi mette sempre la colpa nello stato di compassione, eccita gli animi alla pietà colla scusa delle umane debolezze, ed insegna a pentirsi delle colpe commesse, non a

prevenirle, non ad evitarle. Se non è una sola la via, che conduce ad una stabile gloria, quella dell'imitazione non è al certo la meno battuta, e la più facile, e non durerei, parmi, gran fatica a dimostrare che i più gran genj sono quelli che hanno imitato di più, e se ne diedero vanto. Eschilo diceva che le sue tragedie non erano che l'imitazione dei caratteri degli eroi d'Omero, e il gran Moliere rispondeva a chi lo incolpava di furto nelle sue imitazioni: Io non rubo, prendo il mio dove lo trovo. So che l'assoluta restrizione all'osservanza scrupolosa d'ogni vetusta legge, ed antico precetto, è un inceppamento al genio, è contrario alla tendenza del cuore umano, insopportabile ad uno spirito originale, ed intraprendente, e coll'esempio degli stessi classici, io veggo che il genio *quasi leon violento, delle strambe sdegnoso e del cancello*, oltrepassa con piè franco e

sicuro il ristretto confine, ed invano i puritani gridano al sacrilegio, che il genio tutelato dalla propria forza segue a passar oltre, sdegnando di chinare abbasso lo sguardo, e vittoriosamente disprezza chi a tutta gola dietro gli abbaja. Ma per porre con sicurezza il piede fuori della periferia delle regole, e dei precetti bisogna essere dotato d'un genio straordinario, e la natura non è prodiga di sì bel dono. Felice il mortale di sì bel dono arricchito, che può trovare nella natura una bellezza sfuggità agli occhi altrui; che sa impadronirsene, sa farla sua, sa purgarla di quelle macchie, che potrebbero col tempo guastarla, e finalmente sa presentarla al mondo, guidato dal braccio del suo benefico genio!

Movo ancora un dubbio sul confronto dei due sistemi romantico e classico, e per dar fine al mio ragionamento. Se vo-

gliamo dar fede a quanto ci riferiscono Rolbertson, l'abate Richard, i compilatori dell'Enciclopedia sull'arte drammatica dei Chinesi, dei Giapponesi, e d'una gran parte de' popoli Orientali, trovo giusta la conseguenza tratta da Napoli Signorelli, che la poesia rappresentativa è nella natura di tutte le nazioni, che ognuna la inventò da per se senza il soccorso dell'altra, e le diede quella forma che più quadrava alle sue abitudini, al suo culto, al suo carattere originale. Dalla descrizione che ci fanno dei spettacoli drammatici di coteste nazioni gli succennati scrittori, e più di tutti Champfort, vediamo che la storia, e la tradizione de' fatti più gloriosi della rispettiva nazione sono l'elemento principale delle loro drammatiche rappresentazioni, che il terrore, il ridicolo si succedevano a vicenda nella medesima azione, che cotest'arte era tenuta in gran-

dissimo pregio, e venerata da quelle nazioni; e mi trasporto volentieri con una dolce illusione a quel regno di Firando, appartenente al Giappone, per vedere comparire sul teatro il re colla real famiglia (1), e co' suoi ministri politici, e militari; m'imagino anch'io l'esattezza perfetta nell' imitazione dei caratteri, perchè ciascuno sostiene nella favola il medesimo carattere che lo distingue nello stato. Il re rappresenta da re, i suoi nipoti, o figliuoli da principi, i veri consiglieri, o capitani da capitani e consiglieri, i servi da servi; dal che ne deve necessariamente derivare la tanto desiderata incantatrice illusione, perchè la finzione è avvivata dai veri colori del costume, e tiene sospesi ed interessati alla favola gli ascoltatori.

Da tutto questo bel complesso parmi

(1) Napoli Signorelli, Storia de' teatri antichi e moderni.

travedere quello spirito romantico tanto in oggi acclamato e predicato. Non dovendo la commedia giusta l'accennato spirito romantico esser l'imagine della vita, nè la pittura dei costumi sociali, nè lo specchio della verità, ossia l'imitazione della natura colla giusta separazione dei diversi elementi della vita, ma lo spettacolo variato di tutto ciò che la vita contiene, e mentre il poeta finge di non offrire alla nostra mente, che una unione accidentale d'avvenimenti, appaga i desiderj impercettibili dell'immaginazione, e c'immerge in una disposizione contemplativa col sentimento di una pretesa armonia maravigliosa, d'un miscuglio capriccioso, a cui applica un senso profondo, e dà per così dire a prestanza un'anima ai differenti aspetti della natura; così in tutti cotesti spettacoli Chinesi, Giapponesi, Americani vedo una parte degli

elementi romantici, dal che si potrebbe inferire essere il sistema romantico più addentro nel segreto della natura. Or bene: nulla di più vero che la natura dell'uomo è inclinata ad imitare, che l'imitazione più naturale è quella de' simili per l'uniformità de' sensi, dell'organizzazione, della vivacità degli oggetti, e perciò l'arte drammatica, che c'insegna a copiar gli uomini, che parlano, ed operano, è quella che più naturalmente deriva dall'imitazione, ed è come una produzione naturale d'ogni terreno.

Difatti i Cinesi orientali, i Peruviani occidentali appresero l'arte drammatica senza il soccorso dei Greci, che trovarono quest'arte in forza della loro natura, come la trovarono i Romani; ma lasciando i Cinesi, i Giapponesi, gli Americani, della cui arte drammatica non conosciamo nè l'origine, nè l'epoca, e ve-

nendo ai Greci ed ai Romani sappiamo che il caso ed imprevedute circostanze furono in Grecia e in Roma l'origine dell'arte rappresentativa. Quel capro che guastava le viti nel podere di quell'abitatore d'Icaria, e sacrificato a Bacco, fece nascere l'idea d'una festa, d'un sacrifizio, d'un convito rinnovato ogni anno in tempo di vendemmia. Il tripudio, l'ubbriachezza, la licenza svegliarono la satirica derisione, che piacque tanto, e che perpetuò la festa. Quella satira fu il germe, che a poco a poco si sviluppò, e produsse la gran pianta della poesia drammatica, che ingombrò tanto spazio, e stese tanti robusti, e fecondi rami in tutta la Grecia (1). In Roma prima della famosa peste non si conosceva poesia drammatica: fra i tanti onori destinati a pla-

(1) Arist. Orat. Napoli Signorelli: Francesco Saverio Quadrio, ecc.

care lo sdegno de' numi, furono chiamati dall'Etruria gl'istrioni, che come narra Tito Livio nella sua prima decade, senza verso di sorta alcuna, a suon di flauto menavano, alla foggia loro, non oscene danze. La gioventù romana prese poscia ad imitarli e v'aggiunsero rozzi versi, e da questi ebbero origine i canti Fescennini, quindi una specie di satira composta a metro, accompagnata da canto e salto, regolati a suon di flauto, in voce etrusca *kister*, finchè poco dopo Andronico Livio osò tessere un'azione con argomento, e Roma cominciò ad avere un teatro. Tutto ciò mi fa vedere che da piccolissime fonti mano mano si van formando grossissimi fiumi. Ma considerando l'origine dell'arte drammatica in Grecia, e in Roma, e confrontandola coll'arte portata al più gran lustro, a cui salì ne' tempi che vennero dopo, si apre un campo

infinito d'osservazioni, d'esempj, d'applicazioni. L'inno del Capro in Grecia divenne assai più importante e dilettevole, allorchè Tespi, e poscia Frinico l'ornarono d'episodii, e d'un coro, separarono la sostanza comica dalla tragica, diedero principio ad un'azione, accrebbero gli affetti, finchè quest'inno, abbandonata la campagna, fu accolto con plauso ed onore in Atene. Messa così la poesia rappresentativa sotto un punto di vista più ampio, non tardò guari a dilatare la periferia dell'arte, moltiplicò il diletto ed incominciò a farsi ammirare. Eschilo introdusse l'onestà nella dizione e negli abiti, diede la maschera a' suoi attori, li vestì del manto, e li calzò coi borzacchini, o coturni, o calzari alti, e per la maestà del portamento degli eroi, che rappresentavano, alzò il teatro, ed aggiunse un attore di più alla favola. So-

focle introdusse un terzo attore, accrebbe gli ornamenti, ridusse il rozzo teatro in scena, ingrandì la favola, perfezionò la locuzione, e lo stile. Euripide introdusse nelle sue tragedie l'amore, e con uno stile e pensiere delicati suscitò tenerissime emozioni nel cuore de' spettatori. Dopo Euripide la tragedia Greca andò decadendo finchè fu del tutto obbliata, e dismessa. La medesima vicenda ebbe la commedia. Dalla separazione delle sostanze ridicole dalle serie dell'inno del Capro, s'incominciò nei borghi dell'Attica a mettere in dialogo alcune satire rozze, indecenti, e si chiamarono commedie. Sesarione in Megara, secondo il Quadrio, o in Icaria, secondo il Napoli Signorelli, ridusse coteste satire a miglior forma, e fu il primo che recò la commedia in Atene; quindi Eumenide, Epigene, e Milo, finchè Epicarmo le diede una forma com-

pita e regolare. Feretride, Eupoli e finalmente Aristofane la portarono al più alto grado di perfezione possibile. La commedia variò di genere secondo la politica de' governi fino a Menandro, ed ebbe la Grecia in ogni tempo fino alla decadenza della sua gloria politica scrittori rinomatissimi, che servirono poscia di modello a tutte le nazioni che s'andavano di mano in mano incivilendo. Lo stesso accadde in Roma. Colla rovina del suo impero le scienze e l'arti furono avvolte nell'infortunio de' tempi, finchè risorsero, come abbiamo già veduto, e rivissero in un mondo nuovo.

Or dunque s'egli è vero, che i sistemi, i precetti; le regole si stabilirono dietro gli esperimenti ripetuti degli effetti, e che a misura dei progressi dell'incivilimento delle nazioni, le scienze e l'arti si avvicinarono alla perfezione allonta-

nandosi da una rozza natura coll'imitazione del bello reale, e colla originalità del bello ideale, mi pare che sia un voler fare retrocedere l'arte alla sua infanzia cercando di distruggere i sistemi, i precetti, e le regole state stabilite per tanti secoli dal concorso di tanti uomini sommi per dottrina e sapere, e formati dopo che le arti erano giunte a quel grado di perfezione, cui potevano salire. Che un uomo di genio straordinario si sciolga da quei precetti che inceppano la sua fantasia creatrice per far meglio, sta bene: ma se per diritto ciascuno potrà trattare l'arte senz'altra guida che la propria immaginazione; se i precetti stabiliti, i sistemi tracciati si denno tenere in nessun conto, vedremo di nuovo a poco a poco sulle scene favellar gli alberi, ragionare i bruti, traversar monti e valli le veleggianti navi, e quanto la stravaganza delle

matte menti saprà inventare a scorno del vero bello scelto nella natura dirozzata, e ridotto a principio dalle osservazioni, dalla pratica, e dal buon gusto, da cui scaturisce il bello ideale. Anche una falsa luce può far illusione e sbalordire la ragione, sorprendendola. Tutto ciò che mostra ardimento e novità ha con se una specie d'incantesimo che si fa strada al cuore. Le chimere non spariscono che dinnanzi alla ragione, ma il cuore si pasce volentieri delle loro fallaci illusioni, ed applaude al diletto che prova; e siccome l'uomo ha una tendenza naturale a tutto ciò, che alletta i sensi, così si abbandona con trasporto alle impressioni, alle quali è dolcemente inclinato, senza chiamare a consiglio la ragione. Quindi quella contrarietà d'opinioni, e di pareri sul medesimo oggetto; quindi quell'ostinazione imperiosa d'un secolo avido di novità, e di

stravaganze; quindi quegli errori di raziocinio, e que' portentosi deliri dell'immaginazione; e quindi finalmente quella monstruosa moltiplicità di generi, di specie, e di forme, indizj più sicuri dell'incertezza e della corruzione del gusto. In un sistema ove le impressioni sensuali sono santificate dall'idea d'un legame misterioso, che le unisce ai sentimenti più sublimi; in un sistema che dà anima alle sensazioni, e corpo ai pensieri, l'incantesimo ha un esteso dominio, e mercè la sua magia, le illusioni sono senza numero, e queste resistono, e si ribellano contro l'impero delle leggi positive: autorità, raziocinio, riflessione, esempj passati, tutto cede alla preoccupazione naturale, e al così detto sentimento, e cotesto sentimento è divenuto così generale in tutte le arti, che ormai non si sa più cosa sia, e come debb'essere riguardato

il senso comune. La gioventù nudrita ed educata da così seducenti dottrine le serra nel cuore, che si bea delle sue illusioni, e quando l'opinione ha piantate le sue radici nel cuore, ella riguarda come cosa estranea e sospetta la luce della ragione, e diviene ogni dì più caparbia ed ostinata. Una saggia diffidenza delle illusioni del cuore può solo farci conoscere i delirj dell'immaginazione.

Ma è ormai tempo per me di por fine a' ragionamenti sulla filosofia dell'arte e scendere alla pratica; e ritornando d'onde sono partito, rammenterò al mio lettore, che le traduzioni di tante opere teatrali, e francesi, e tedesche, e spagnuole, ed inglesi, hanno recato sulle scene italiane la confusione, il capriccio, la bizzarria, il cattivo gusto; che gli applausi, coi quali furono accolte dal pubblico, soffocarono il genio originale, scoraggiarono gli a-

matori dell'arte, sfigurarono la fisonomia nazionale, e chiusero la via a' migliori progressi. La semplicità ha ceduto il luogo alla stravaganza, il riso al frastuono, le cose alle parole.

In fatti esaminiamo il repertorio di tutte quante le compagnie comiche italiane, e v'è da sconciarsi dalla paura a que' brutti e spaventosi nomi con che sono intitolate quelle mostruose rappresentazioni. I Metros e gli Alcaraz, i Cavalieri del cigno, i Cavalieri della morte, Albros mano di sangue, l'Ombra d'un vivo, il Mistero de' sepolcri, e via via tant'altri su questo gusto; come v'è da smascellarsi a quest'altri titoli bislacchi, ed insignificanti: la Malattia guarita dalla morte, il Figlio del signor padre, non è più il tempo che Berta filava, il Buon diavolo, il Medico e la morte, e che so io: tutte maledizioni di quel genio venefico nemico fatale del

vero bello, del buon gusto, e quel ch'è peggio, quasi sempre vincitore. Ma la sconfitta succederebbe presto alla vittoria, ove i principi italiani lo volessero, e la compagnia drammatica al servizio di S. Maestà Sarda ne presenta l'esempio. Il suo repertorio, comecchè lardellato anch'esso di molte traduzioni, e di alcune cattive commedie, pure è ricco, per quanto si può esserlo nella sterilità attuale, delle migliori tragedie e commedie, sì nazionali, che straniere, e quel che più somma, si è, che la costanza e l'intelligenza di chi la dirige, hanno dato il bando a que' mostri spettacolosi, corruttori del buon senso, e della buona declamazione, e ciò contribuì non poco a quella riforma di gusto in cui il pubblico torinese ha già fatto gran passo; e quando si è voluto, più per esperimento che per compiacenza, riporre sulla scena qualcuno di cotesti spettacoli

più applauditi, fu con mal garbo accolto, ad onta che il teatro fosse di spettatori affollato; dal che mi confermo sempre più nell'avviso, che l'abitudine di ben vedere, e ben sentire, è la creatrice del gusto, il gusto la norma dei giudizj, il giudizio la meta dell'arte.

Ed è storta l'opinione invalsa in molti capi di compagnia, ed in alcuni agenti teatrali, ch'è necessario dar nel genio alle berrette per accumular teste in teatro (teste di legno), o per spiegarmi senza metafora, ingannar i gonzi per attirar molte persone; ed una seconda convincentissima prova ne somministra la stessa reale compagnia drammatica. Il teatro di Genova, da molti anni uso a veder sulle sue scene ogni sorta di clamorose rappresentazioni, ajutate da sfarzosi scenarj, e rilucentissimo vestiario, e da tanti stupendi accessorj analoghi; all'apparire della suddetta

compagnia reale nella lunga stagione autunnale, presentò sempre un imponente spettacolo all'occhio de' concorrenti, per la folla delle persone, che popolavano i palchi e la platea, senza esservi state chiamate da titoli pomposi, o stravaganti, da ampollosi manifesti, da cartelloni figurati, o da altre siffatte ciarlataneria. La commedia Goldoniana s'assise padrona della scena, e fu acclamata, richiesta, ascoltata da numerosi spettatori, e ricomparsa gli anni susseguenti, ottenne i medesimi trionfi. E qual prova maggiore che se il buono coll'andar del tempo ci sazia, il cattivo ci nausea? Felice il nostro Teatro Italiano, se gli scrittori, seguendo l'orme lasciate da Carlo Goldoni, avessero, com'egli fece, studiato i costumi dominanti, e dipinti i caratteri de' nostri tempi con quei colori, coi quali egli dipinse quelli del suo! e più di lui accurati in fatto di lin-

gua, avessero saputo colpire con grazia il ridicolo del secolo, e deporre sulle scene nostre i tesori raccolti in un mondo frivolo, e sciocco, anzi che correr dietro ad oltremontani vaneggiamenti, ad incessanti piagnistei, a rappresentazioni nelle quali dominano l'affettazione anzi che la natura, il mistero più che la verità, e non di rado una falsa morale, anzi che una soda dottrina! Oh! se volessi in fatto di morale, rivedere le buccie ai drammi di Kotzebue, d'Ifland, di Seridan, a quelli di Beaumarchais, e di qualche altro oltremontano ed oltremarino, la bella scuola di buon costume, e di sana filosofia che vi si troverebbe! Ma ove mi venga talento di pubblicar l'analisi, che sto meditando, e facendo, delle comiche rappresentazioni del repertorio generale d'Italia, forse potranno i miei connazionali meglio giudicare le poche osservazioncelle

di che ho sparsa quest'opera; in cui non è mia mente di farla da critico, nè da filosofo in materia di scrittori. Dirò solamente per isfogare un cotal poco il mal umore, che mi muove la sterilità del Teatro Italiano, che cotesta smania di tradurre è la più gran prova della scarsità d'ingegno per creare, e il più sicuro indizio della perdita del gusto nazionale, e della depravazione a cui p[illegible]sa essere ridotto, come la perdita del primitivo carattere, e della fisionomia originale è il primo passo all'annichilamento politico d'una nazione. Dopo alcune traduzioni dei melodrammi di Guinault, a che razza di opere melodrammatiche hanno dovuto cedere il campo musicale i divini drammi Metastasiani? Se alcuni poeti amatori della gloria nazionale non avessero alquanto raddirizzato il Teatro Italiano con commedie di miglior modello, in quale ro-

vina non ci troveremo condotti da tanti pazzi scenici componimenti, da Goldoni in poi, in Italia comparsi? Se Vittorio Alfieri, tutto pieno d'Italiana carità, non ci avesse regalato tragedie scritte in uno stile conciso, robusto, e costrutte in una forma nè gallica, nè anglica, nè germanica, l'Italia si rimarrebbe ancora chiotta chiotta sotto il manto di Maffei, e di quell'altro un poco più ampio di Vincenzo Monti; e volere, o non volere, le tragedie d'Alfieri fecero venire a nausea quelle tante tragedie, con sì gran plauso dal pubblico italiano accolte, e siccome il vero bello è sempre tale, e sempre diletta, così la Merope del Maffei, e l'Aristodemo del Monti non soggiacquero alla condanna universale dell'altre tragedie, e le più recenti de' moderni scrittori si leggono, e si ascoltano assai più volentieri, che le antiche. Se uno scrittore dotato

di felice ingegno, di tatto fino e delicato, insomma di buon gusto, mettesse in rivista le nostre commedie antiche del cinquecento, credo che vi troverebbe una miniera di bellezze, all'occhio volgare nascoste, che, ripulite, ed acconcie alla moderna, farebbero una brillantissima comparsa; e se uno scrittore volesse pur far tesoro di ricchezze drammatiche d'oltremonte, o d'oltremare, l'Italia gliene saprebbe buon grado, ov'egli recasse con saggio criterio nella nostra lingua quelle commedie, i cui caratteri essendo generali, e di tutti i tempi, e di tutti i luoghi, come i Tartuffi, gli Avari, i Maldicenti, i Litiganti, ecc. possono, oltre recar diletto, servir di buon modello alla gioventù studiosa; ovvero, seguendo l'esempio di tutti i più grandi scrittori di tutte le nazioni, vestire d'abito nazionale i caratteri stranieri, e col proprio genio formare buone

commedie italiane, scavando il fondo, e il pensiero dalle antiche commedie oltremontane; e se gli Interrompimenti di Pantalone, gli Sdegni amorosi, l'Arlecchino cornuto per opinione, il Principe geloso tragedia di Cicognini, Ritrosia per ritrosia, il Medico volante, il Gabinetto, l'Inavvertito, il Punto d'onore, l'Arlecchino medico per forza, le Trentatrè disgrazie d'Arlecchino, hanno fornito al gran Moliere pensieri, e materiali per comporre *les Fâcheuses*, *les Dépits amoureux*, *le Cocu imaginaire*, *Don Garcie de Navarre*, *la Princesse d'Elid*, *l'Amour médecin*, *le Sicilien ou l'Amour peintre*, *l'Etourdi*, *le Mariage forcé*, *le Médecin malgré lui*, *le Bourgeois gentilhomme*; e se fino nel Tartuffo, e nell'Avaro, non gli furono inutili il Pantalone bigotto, ed il Pantalone avaro, e perchè non potrebbe uno scrittore di brio, e di gusto, anche

in Italia, rifondendo antiche, o cattive commedie oltramontane, fossero anche quelle del Ciabattino d'Hansachs, arricchire il nostro teatro di buone commedie, dando loro con arte un'aria ed una fisonomia nazionale? Nè creda la gioventù studiosa di degradare il proprio genio con sì fatte imitazioni. L'arte dell'imitazione è un'arte profonda, ch'esige assai più genio di quello che si crede. Non è difficile togliere ad altri un'idea, ma è difficilissimo il rivestirla di quei colori analoghi al soggetto che si tratta, ed al paese per cui si scrive. Quale differenza fra un imitatore e un copista, un traduttore, un plagiario? Non si perda dunque d'animo la studiosa gioventù, e si ricordi di nuovo, che i più gran genj sono quelli che hanno imitato di più.

Scendendo ora a parlare de' scrittori di commedie, che vennero dopo Goldoni

sino a' nostri giorni, dirò che i più applauditi sono il Federici, l'Avelloni, il conte Giraud, Gherardo de Rossi, l'avvocato Nota, Stanislao Marchisio, ed Augusto Bon, e mi fa meraviglia come nessun capo comico, per quanto è a mia cognizione, non abbia fatto esperimento sulla scena delle commedie del dottor Gherardini. Le commedie del Federici sono ascoltate volentieri dal popolo per il loro argomento (non tutte). A' suoi tempi regnavano in Europa alcuni principi filosofi, che prendevano diletto a viaggiar sconosciuti pei loro stati, sorprendere all'improvviso magistrati corrotti, soccorrere desolate famiglie, premiare modesti, e distinti artisti, sollevare oppressi, punire oppressori, e da coteste avventure, in parte vere, in parte inventate a capriccio, il Federici prese argomento per molte commedie, cosicchè quasi tutte hanno un

medesimo scopo, un monotono andamento, un eguale sviluppo. Quasi sempre, o un principe incognito, o un ricco sconosciuto e parente, giunge in tempo a salvar dalla morte un innocente, o dalla miseria una vittima virtuosa, e coteste azioni intrecciate di morali ragionamenti, anche troppo più del bisognevole, di situazioni pittoresche, di caratteri estremamente opposti, e bizzarri, non potevano a meno di far breccia sul cuore della moltitudine, che si lascia facilmente trasportare da ciò che lo colpisce con forza, anzi che con aggiustatezza, e si lascia strascinare più dal cuore, che dalla ragione. Le commedie di cotesto autore hanno tutte un difetto importantissimo nello sviluppo dell'azione. Il precetto dell'arte vuole che la commedia divisa in cinque atti, racchiuda nel primo la protesi, e se cade naturalmente, la pittura dei caratteri de'

personaggi introdotti nell'azione; che nel secondo formi il nodo della favola; nel terzo s'avvicini allo scioglimento del nodo; che nel quarto lo raggruppi, e nel quinto interamente lo sciolga; e nelle commedie del Federici il quint'atto è quasi sempre una cosa languida, inutile, ed è più la conseguenza dello scioglimento dell'azione, che lo sviluppo del nodo in che stava vincolata l'azione. È questo un difetto, come dissi, considerabilissimo secondo i precetti dell'arte. Federici lo sapeva, ed aveva le sue buone ragioni per non evitarlo. Federici commecchè avvocato, era comico di professione, e le sue commedie erano pagate dai capi comici colla proporzione del *do ut des*. L'autore conoscendo a perfezione gli spettatori per cui scriveva, e sussistendo allora più che mai l'uso d'invitare il pubblico alla rappresentazione della sera susse-

guente dopo l'atto quarto, così riservava con artifizio per quell'atto la situazione più viva, e più forte dell'azione, affinchè gli spettatori entusiasti chiamassero la replica della sua commedia, che tornava a sommo profitto della cassa dell'impresario, e lusingava il suo amor proprio; ed ecco perchè sagrificava l'effetto del quint'atto, e la regola dell'arte. Quest'esempio fu seguito da molti, e con grave discapito del buon gusto. Un tale difetto non avrebbe avuto luogo, se l'invito si fosse fatto, o si facesse dopo il quint'atto.

Se si eccettuano Lopez de Vega, Calderon della barca, e il Ciabattino d'Hansahs, io non so, se in Europa vi sia stato uno scrittore, che abbia dato alla sua nazione più opere teatrali del nostro Avelloni. Egli entrò nella regione della tragedia, della commedia, dei drammi sentimentali, dei così detti spettacoli, delle

allegorie, scrisse in versi, ed in prosa tante rappresentazioni, che sarei ben curioso di saperne il numero preciso; e fu tale la ferace sua immaginazione, tanta la rapidità con cui scriveva l'opere sue, che gli avvenne, più d'una volta, d'assistere alla rappresentazione di qualche sua, o tragedia, o commedia, o Dramma, o spettacolo ecc. senza avvedersi che fosse cosa sua. Dopo questa premessa è facile intendere, che l'Avelloni doveva essere lo scopo di troppo severi giudizj, e di troppo facili acclamazioni; se non fosse stato applaudito, le sue opere non sarebbero state tanto ricercate, e non avrebbe avuto occasione di scriver tanto, e così rapidamente; coll'aver scritto tanto e così rapidamente, non poteva a meno d'incorrere in molti errori da svegliare lo sdegno, e la critica de'dotti; e senza ingolfarmi in un'analisi che mi menerebbe troppo lontano dal mio

proponimento, dirò, ch'io penso che i dotti hanno troppo severamente giudicato l'Avelloni, e fatto torto al suo merto reale col disprezzarlo troppo, ed i comici hanno di soverchio fatto onta al vero col troppo esaltarlo.

I dotti non potevano mirare con occhio indifferente lo strazio, che si fa nelle sue commedie, o tragedie, o drammi, o spettacoli, o allegorie della lingua italiana, l'irregolarità della condotta, la stravaganza dei caratteri; il comico non poteva a meno di maravigliare alla vista di cotesto sbrigliato destriero che attraversava campi, saltava fossi e burroni, rovesciava ogni ostacolo che incontrava per via, e non volgendosi mai indietro, galoppò tutta la vita senza giungere alla meta. I primi, calcolando i gradi della forza delle facoltà umane, giudicarono impresa temeraria lo scorrere in tutte le regioni dell'arte drammatica, e volerle dominare; i

secondi, poco curando di applicare l'algebra alla metafisica, hanno trovato dappertutto filosofia, eloquenza, morale, poetico entusiasmo. I dotti fecero bandire le sue commedie dal repertorio delle compagnie poste sotto la protezione de' governi, e i capi comici non sottoposti alle discipline imposte dai governi, si servirono delle sue commedie come di bussola per guidare a salvamento la loro nave. Dietro sì bizzarro contrasto è forza convenire della verità di quel proverbio che *qui nimis probat, nihil probat*. In quanto a me, giudicando del complesso di tante opere sue, vedo nell'Avelloni un uomo, che conosceva molto bene l'indole dei tempi, e de' spettatori per cui scriveva, che fecondo nell'immaginare, e pronto nell'eseguire, non perdeva mai di vista il suo scopo principale, l'effetto, al conseguimento di che è mestieri conoscere il

cuore umano, saper stendere con sicurezza la mano su quelle corde più atte a scuoterlo, o per far ridere, o per far piangere; e tanto più mi sento inclinato a rendergli questa giustizia, perchè mi è nota la sua estesa erudizione, particolarmente nella letteratura latina, la sua prodigiosa memoria, e la sua continua applicazione agli ameni studj.

Tuttavia, ad onta della mia particolare ammirazione per l'Avelloni, che mi fa inclinar dolcemente ad encomiarlo, non voglio dire che tutto il torto sia dalla parte de' dotti, e che bastino le succennate qualità a far sì, che i suoi componimenti teatrali abbiano a comparire diversi da quello, che realmente sono innanzi alla riflessione, al discernimento, ed alla critica. È fuor di dubbio, che la sua lingua poetica è triviale, senza forza, senza eleganza; che la sua prosa è colma d'i-

diotismi, di voci non italiane, di solecismi, d'errori di sintassi, e di affettazioni poetiche, inevitabile conseguenza della poco riflessione, e della fretta con cui si scrive; che coll'aver voluto abbracciar tanti e diversi generi si è allontanato da quella possibile perfezione, a che sarebbe forse giunto, se dato si fosse a scrivere la sola commedia, abbandonando le tragedie, i drammi, gli spettacoli, e più di tutto le allegorie: egli ha voluto in quest'ultime imitare Aristofane senza considerare, che le allegorie di quel sommo comico Greco avevano l'alto scopo d'istruire il popolo de' mali che gli sovrastavano, fargli conoscere i suoi veri interessi, d'ordire una trama alla rovina di qualche grand'uomo; e che le commedie allegoriche di Aristofane hanno tutte uno scopo generale importantissimo, che non perde mai di vista anche allorquando sem-

bra che se ne allontani; e che l'effetto ch'esse sortivano era proporzionato alla grandezza dello scopo prefisso, e dal quale non di rado dipendeva la sanzione, o il rifiuto d'una legge, la dichiarazione d'una guerra, o la stipulazione d'una pace, la vita o la morte di qualche gran cittadino: ma la Lucerna d'Epitetto dell'Avelloni, non è che una tristissima lezione ai padri di famiglia perchè non siano troppo severi, ed avari verso i loro figliuoli. Le Nuvole una tiritera nojosissima, un'apologia al Camillo Federici per farlo valere più di quello ch'ei vale, è deridere i di lui critici caratterizzati nel personaggio allegorico: il pessimo gusto, in somma le commedie allegoriche dell'Avelloni sono come quelle fabbriche, che hanno i fondamenti d'un vasto edifizio, e non reggono che una picciola casa; difetto da evitarsi assolutamente, se no la

montagna partorisce un topo. Ma anche le sue commedie allegoriche furono d'infinito vantaggio ai capi comici, estremamente dal popolo applaudite, perchè piene di quell'importantissimo pregio di conoscere l'indole de' tempi, e de' spettatori con cui si ha a fare, requisito necessario, indispensabile, e per chi scrive bene, e per chi scrive male.

La gran disparità fra il giudizio de' dotti, ed i clamorosi applausi della moltitudine in fatto di commedie, ci dimostra ad evidenza la corruzione del gusto, ed il passo retrogrado dell'arte; e già le persone di qualità, d'educazione, di dottrina avevano abbandonato nelle più cospicue città d'Italia il teatro comico, ed accorrevano al teatro musicale, che quantunque ridotto più mostruoso ancora del comico dal lato della poesia, dopo il bando dei drammi Metastasiani,

ciò non di meno, sostenuto da vistosi dispendj, e protetto dai governi, offriva uno spettacolo imponente per la parte della pittura, della danza, del macchinismo, del vestiario, e di que' tanti accessorj analoghi, che se non ricreano lo spirito, dilettano almeno l'occhio, e sbalordiscono la mente; ma l'attitudine naturale della nazione Italiana per l'arte comica, in mezzo a tanto guasto, animava tratto tratto qualche buono scrittore a ripetere i tentativi fatti, sul principio del settecento, dal Gotta, e dal Riccoboni, e poscia con tanta gloria dal Goldoni, e si videro sulla scena italiana commedie di miglior gusto, checchè il celebre Calsabigi, e il signor Schelegel abbiano detto sullo stato di decadenza, e della difficoltà del risorgimento del Teatro Italiano.

Si formarono società filodrammatiche, che ad imitazione delle antiche accade-

mie, rappresentavano le buone tragedie, e commedie italiane, e capi d'opera del teatro francese, e queste società fecero rinascere il gusto per il teatro comico, finchè una delle migliori compagnie comiche mercenarie fu posta sotto la protezione del cessato governo d'Italia, alla quale furono prescritte certe discipline, che miravano ad una riforma del teatro drammatico italiano. La parte più colta e più distinta delle popolazioni ritornò alla commedia, ed alla tragedia, ed il giudizio sulle opere, e sugli attori incominciò a rettificarsi. La buone rappresentazioni furono encomiate, i buoni attori applauditi; i così detti spettacoli abbandonati ai teatri inferiori, e gli attori, la cui scienza dell'arte, stava tutta ne' polmoni, furono giudicati come meritavano, e ricacciati in mezzo al volgo, che gl'idolatrava.

Ma come avvenir suole in tutte le cose intraprese per uno slancio subitaneo, piuttosto che per un fermo volere, le favorevoli disposizioni del cessato governo Italiano, anzichè a vantaggio dell'arte, tornarono a profitto d'un impresario. Gli scrittori non furono incoraggiati da premj, gli attori non tolti dalla servile dipendenza di uno speculatore; si esclusero le commedie dell'Avelloni, ma a poco a poco s'intrusero di nuovo i malaugurati melodrammi francesi, i così detti spettacoli italiani, e le pessime traduzioni tedesche, e comparvero sulla scena la Cenerentola, la Rosa rossa, e la rosa bianca, la Metilde di Neustria, Alessandro e Apelle, e tant'altri guazzabuglj e nazionali, e stranieri, che dovevano essere per sempre da un buon teatro banditi.

Avvenimenti strepitosi che fecero mutar corso all'opinione, ed alle cose poli-

tiche del secolo, distolsero dal teatro le menti de' ripristinati governi italiani intenti a più importanti riforme; ciò nulla di meno alcune buone compagnie, meglio dirette da' capi un po' più esperti, intelligenti, e di miglior gusto, mantennero viva in Italia la speranza d'una sollecita riforma. Alfieri, Giovanni Pindemonti, Monti, a cui s'aggiunsero il Beneditti, il Nicolini e qualch'altro scrittore tragico, furono contrapposti a' melodrammi francesi; e Goldoni, cui la posterità, alla quale il signor Baretti aveva diferito il giudizio del suo merito comico, aveva già dato la palma, ricomparso con tutta la freschezza della gioventù, vi risvegliò l'allegria, il diletto, e l'emulazione, e gli fecero gentil corteggio il conte Giraud, Gherardo de Rossi, l'avvocato Nota, Stanislao Marchisio, e qualch'altro, finchè nel mille ottocento vent'uno Sua Maestà

il re di Sardegna si degnò di stipendiare una comica compagnia, la quale sottoposta alle severe discipline d'un regolamento, dovesse corrispondere alle provvide intenzioni del re, ed al voto del pubblico, tanto dal lato dei teatrali componimenti, come da quello della declamazione. Aggregato anch'io a cotesta scelta compagnia nel mille ottocento ventidue, ho avuto campo di conoscere, e piangere sulla sterilità del nostro teatro. I primi anni, il Goldoni forniva per un quarto il nostro repertorio; recenti versioni dal francese supplivano per un altro quarto; traduzioni tedesche, cavate nella maggior parte dalle raccolte di commedie stampate quà e là per l'Italia, somministravano un altro quarto; ed il resto era formato da commedie di scrittori italiani, da tentativi di giovani studiosi, e dalle tragedie. Un grido quasi generale in Italia s'alza contro

il repertorio di tutte le italiane comiche compagnie, e sì esse non hanno, tranne la compagnia residente in Napoli, l'obbligo di fornire di rappresentazioni per molti mesi nel corso dell'anno il medesimo teatro. Cadrà quindi facilmente sott'occhio ad ognuno, quanta difficoltà si presenta alle compagnie permanenti di ben trattenere, e dilettare il pubblico per una lunga serie d'anni, avuto riflesso pur anco all'indole de' spettatori italiani facili a saziarsi anco del bello, ed avidi di novità. È forza quindi ricorrere al teatro straniero; ma oh Dio! Pare che la stella che brillava luminosa sul teatro francese, tramonti anch'essa. Le circostanze danno qualche volta luogo a qualche commedia, o tragedia, che fanno bella comparsa sul teatro di Parigi; ma accade ben di rado che il medesimo diletto, ed applauso li accompagnino oltre monte. Le commedie

tedesche, ove si eccettuino alcune del genere sentimentale, riescono languide, fredde, monotone, e appena appena tollerabili, e a dir vero non è impresa di lieve momento lo stabilire un repertorio, che possa riescire di piena soddisfazione del pubblico, e per qualità, e per varietà. È facile quindi sentire la necessità d'incoraggiamento in che trovasi il Teatro Italiano; ma cotant'opra non è da aspettarsi che dai principi.

L'AUTORE A CHI LEGGE

Mentre m'accingeva a scrivere del Teatro Italiano, mi si affacciava alla mente una schiera d'accuse, che potevano movermisi contro da chi ha l'animo sempre disposto a cogliere ogni occasione per isfogare la letteraria atrabile, e da chi per avventura non la pensa com'io la penso sull'arte drammatica.

Appena fu mio divisamento di pubblicare colle stampe il mio lavoro, che già, senza ancor sapere com'io maneggiassi la materia che voleva trattare, si susur-

rava, ch'io erigermi voleva in rigido censore de' comici italiani per la jattanza di innalzare sul discredito altrui la mia fama, e darmi vanto di maestro nell'arte; e affè ch'io avrei dato addietro dal mio proposito, ove non fossi stato certo di distruggere col fatto l'ingiurioso sospetto di creder me al disopra di tutti i miei confratelli, e di voler scemare nella menoma parte il merito altrui. Rimasi ciò non di meno lungamente in forse, se mi sarebbe stato egualmente facile il dissipare l'idea, che per maestro d'arte voleva io essere tenuto in conto, giacchè di molti precetti sono sparse le mie considerazioni sul Teatro Italiano; ma standomi assai più a cuore lo smentire la prima, poco mi cale di distruggere la seconda idea; perchè quand'anche realmente io fossi, o divenissi maestro, non ne verrebbe di conseguenza, ch'io fossi il maggior attore dei

di nostri, ma tutto al più maggiore de' miei scolari, come un maestro di pittura, non è di necessità il primo di tutti i pittori. In tutto il corso della mia opera, io non parlo di me; i precetti, di che non è scarsa, sono una raccolta di quanto ho trovato di utile all'arte nell'opere che parlarono di teatro, e da me lette, aggiunti a quelle osservazioni, che da molti anni sto facendo sul confronto de' teatri stranieri col nostro, e sulle cause della notabile disparità, che non è certo a nostro favore. L'intima convinzione, in che sono (ad onta della disperazione del Calsabigi, e della sentenza di Schleghel) che facil cosa sia lo innalzare il nostro teatro a quel grado di lustro, cui salirono i teatri Francese, Inglese, e Tedesco, almeno dal lato degli attori, mi ha fatto intraprendere un lavoro, di cui altra ricompensa non spero, e non bramo, se

non quella di vedere, che altri di me più dotto delle cose teatrali ponga animo, e cura di avviarle al meglio.

Nel conflitto di tante opinioni sull'arte teatrale, io non ho mai potuto credere, ch'ella dovesse essere abbandonata al solo genio; tengo anzi per fermo, ch'ella ha i suoi precetti, tanto per lo scrittore, come per l'attore, e che tutta la forza del genio consista nel saperli ben applicare alla circostanza in che si trova. Veggo questa mia opinione sostenuta da uomini insigni, e più particolarmente da quelli che scrissero per il teatro, od agirono sul teatro; ma approfittando anch'io della libertà letteraria di questi tempi, che non si assoggetta a nessuna legge, e non venera nessun nome, dirò che meno all'avviso de' suddetti uomini insigni vo debitore del mio convincimento sulla necessità de' precetti, che all'esperienza.

È questo il solo luogo ch'io parlerò di me, non per farmi tenere in maggior conto di quello che merito, ma perchè trattandosi di giustificare la mia opinione, m'è indispensabile il farlo. Sono anch'io nel numero di quegli attori, che usciti dalle particolari società filodrammatiche salirono sui pubblici teatri. Torino fu il mio primo agone, e l'effetto fu troppo sensibilmente opposto a quello, che la mia vanità, ed il mio amor proprio mi avevano fatto sperare. A sufficienza provvisto de' doni di natura per la tragedia, credeva, che un corso completo di filosofia, uno studio geniale nelle amene lettere, i fortunati esperimenti sul teatro filodrammatico di Milano, mi fossero mallevadori sufficienti di una sollecita celebrità del mio nome. Dio buono! io era nulla più d'un cattivo, ed inesperto attore. Persuaso che alla mancanza di pra-

tica io dovessi ascrivere l'infelice riuscita de' miei primi passi in cotesta carriera, digiuno d'ogni dottrina alla mia arte relativa, aspettava miglior fortuna dalla pratica, e dal tempo, e per due anni in una ben mediocre compagnia comica sostenni tutte le parti secondarie di padre, e di tiranno, e tre sole ne aveva di primo ordine: Serse nel Temistocle di Metastasio, Agamennone nella tragedia di tal nome del conte Alfieri, e Caino nella morte d'Abele tragedia di Le Gouvé da me tradotta in versi. Queste tre parti assorbivano tutta la mia cura, ed il mio studio, e sia lode al vero, il pubblico se ne mostrò sempre soddisfatto. Il terz'anno uscì dalla compagnia l'attore principale, uomo di molta celebrità, e ch'io qualche volta andava imitando; occupai il suo posto, e rappresentando parti di maggior valore, raddoppiai di zelo mettendo a profitto

la mia memoria, e la mia voce sonora, e pieghevole, e tanto feci, che urlando, strepitando, e qualche volta ragionando, giunsi anch'io a quel punto, ove si crede d'essere adulti nell'arte, e non si fa che nascere. Passai a Napoli, ove fui con applauso accolto, e le tragedie d'Alfieri mi fornivano buon giuoco. Eravi colà una comica compagnia Francese, che a detto de' suoi connazionali, dopo quella primaria di Parigi, niun'altra aveva la Francia meglio assortita in attori, ed attrici. La commedia Italiana era avvicendata coll'opera in musica, e per ordinario non agiva che il martedì, e il venerdì d'ogni settimana. Ebbi quindi occasione, e comodo di sedermi spettatore della commedia francese. Non posso descrivere la mia sorpresa, e il diletto, che mi recavano nella commedia quegli attori: non così nella tragedia. Vidi però nella tragedia un vec-

chio attore, che chiamava à se tutta la mia attenzione; ed avvegnachè qualche volta fosse abbandonato dalla memoria, ciò non di meno, il suo portamento, la maschia sua voce, la nobiltà del suo gesto, mi eccitavano una tale sensazione, che mi rendeva di mal umore quand'egli si allontanava dalla scena. Il mio cuore fu tutto suo, allorchè il vidi rappresentare Augusto nel Cinna di Corneille. Tanto cercai, tanto feci, che mi riuscì di avvicinarmivi. Cessò la meraviglia di quanto aveva veduto, quando conobbi la coltura del suo spirito: lo pregai della sua amicizia, e de' suoi consigli, e mi ritirai immerso in molti, e profondi pensieri. La sera susseguente rappresentai il Maometto di Voltaire, e seppi che fra i comici francesi, che trovavansi quella sera al nostro teatro, eravi pur anco il suindicato attore. Il giorno dopo, pieno di quella mo-

destia, che si accosta alla vanità, l'interrogai, come fosse rimasto contento del protagonista (ch'era io) di quella tragedia: ei sorridendo mi rispose, *vous avez fort bien joué, mais...* ed agitando l'indice della mano destra si tacque: non osai proseguire per allora; ma ogni volta che lo chiedeva del suo giudizio su qualche parte da me rappresentata, e da lui veduta eravamo alle solite del *fort bien joué... mais...* Ne volli finalmente la spiegazione, ed egli gentilmente mi spiegò più che non avrei voluto il suo *mais*. Mi domandò, se io conosceva le teorie, ed i principj della mia arte, se aveva letti i tali, e tali scrittori sull'arte teatrale, e qui, dai tempi dell'antica Grecia scendendo fino agli ultimi nostri, mi fece conoscere quant'era vasta la letteratura drammatica, quanto scabrosa la mia arte, e profonda la mia ignoranza. Fu allora che davvero mi diedi

allo studio di quest'arte tanto lusinghiera, e tanto difficile, e vi continuai, e continuo tuttavia; ma ohimè! quando credei d'aver fatto tesoro di ricche cognizioni a cotest'arte appartenenti, non mi trovai più in tempo di trarre tutto il profitto che si poteva, ed è perciò che tenni pensiero di far sentire ai giovani comici la necessità dello studio scientifico della loro arte, e facilitar loro la via, somministrando almeno i primi materiali a cotant'uopo; nè volli convincer altrui dell'utilità che dallo studio de' precetti deriva, senza prima averne fatto l'esperimento su me stesso.

Leggendo le lettere mimiche d'Enghel, e riflettendo su quanto questo dotto filosofo scriveva sugli atteggiamenti esterni analoghi allo stato di quiescenza e riposo dell'anima nella lettera decima, e dovendo appunto in quella sera in Parma rappresentare il carattere dell'Ozioso, commedia

del nostro Augusto Bon, mi ficcai in capo di mettere in pratica quelle positure, e que' giuochi di membra nella lettera suddetta indicati: incominciai dal volto: nessun indizio nè di piacere, nè tampoco di disgusto, niuna insolita ruga sul fronte, nè d'intorno agli occhi, o alle labbra, lo sguardo non cupido, non torbido, nè vagante, così l'insieme del volto rispondeva, ed era analogo allo stato dell'anima.

La positura del corpo annunziava pur essa quella quiete, e quella inattività dell'anima, stando ritto in piedi, ovvero seduto. Le mani si stavano oziose in grembo, o imbisacciate nelle tasche, o al petto, o alla cintura, o se no avviticchiate, od anche, stando il corpo ritto, ed immobile, volte indietro, e riposanti sul dorso, e le mani annodate l'una nell'altra. Le dita che andavano per avventura giuo-

colando, offrivano viemaggior indizio dell'essere l'anima vuota del tutto, e disoccupata; se non che cotesto giuocolare più tardo, o più presto, più dolce, o più risentito disvelava lo spuntare d'alcun segreto inchinamento ad altri più gradevoli, o più disgradevoli movimenti. Stando seduto, le gambe si giacevano oziose anch'esse come le braccia e le mani, ora incrociate ai malleoli, ora volte in dentro incrociate agli stinchi, ora un ginocchio sull'altro, e così talvolta sgambettando; tranquillo della persona un po' più, un po' meno ritto, ovvero lasciandomi andare in una giacitura tutta di sghembo, da neghittoso, poco men che sdrajato, e come vinto dal sonno. Potrei indicare ad uno ad uno tutti i luoghi ne' quali feci uso ora dell'uno, ora dell'altro di cotesti atteggiamenti dettati tutti da Enghel. L'effetto corrispose alla mia aspet-

tativa. Gli applausi del pubblico furono reiterati, ed il riso continuo; quella imperial corte esternò tutta la sua soddisfazione, avendone ordinata la replica in occasione del passaggio da Parma per Firenze de' principi reali di Sassonia.

Allora fu che mi ostinai nel credere, che le cose ben fatte piacciono a tutte le classi de' spettatori, e me felice, se avessi potuto mettere in pratica tutti i savj avvisi che dalla lettura, dai confronti, e dalle riflessioni, via via mi si paravano avanti. Ma per mia mala ventura troppo tardi incominciai ad accomodar la pratica alla teorica, e ben m'avveggo, che rivolger si ponno contra me gli avvisi ché predico altrui, e che il lettore mi può rispondere a tutto buon dritto: *medice sana te ipsum*, ed al quale non potrò ripetere, io non ho fatto così, ma così avrei dovuto fare.

Non orgoglio adunque, non invidia, non mal talento mi mossero a far di pubblica ragione i miei studj, ma l'amore dell'arte, ed il vivo desiderio di vederlà salire a quel grado che la faccia degna della pubblica ammirazione, della stima degli esteri, infine degna di noi. Ad ottenere un così utile effetto è forza far conoscere i vizj da evitarsi, i pregi da coltivarsi. Osservare attentamente l'umana natura non solo nella sua massa, ma nelle sue particolarità, è il primo studio cui applicar deve ogni assennato artista; ma non giungerà mai a conoscere le bellezze, ed i difetti da correggersi, se non avrà una guida sicura, che gli segni la strada. Questa guida è la lettura dell'opere de' begli ingegni, ed è da queste opere, ch'io raccolsi gran parte di quei precetti di che sono piene le mie lezioni. Ricco delle cognizioni analoghe alla sua

arte, si slanci pure il giovine studioso nella difficile carriera. Ei saprà ben presto far uso de' suoi doni naturali nel retto senso, ed il suo genio lo farà trionfatore degli ostacoli.

Io ho dato alcuni cenni sui meriti particolari di alcuni comici distinti viventi, indicando altresì alcuni difetti; ma dal modo, e dalle parole, credo non mi si possa far carico di nessuna mira odiosa, od estrinseca al soggetto senza darmi a prestanza intenzioni che non ho avute. Non ho fatto motto di alcuni attori perchè soltanto a me noti per fama, e fra questi più d'ognuno il celebre signor Giacomo Modena. Non ho mai veduto in scena quest'attore cotanto acclamato ne' suoi bei giorni, e tuttavia accompagnato da onorevole rinomanza: non potendo quindi giudicarlo con perfetta cognizione di causa, abbia egli le mie scuse del

mio silenzio. Dopo aver aperto il mio cuore, sicuro della rettitudine delle mie intenzioni, abbandono il mio lavoro alla fortuna, a quella fortuna che non mi renderà orgoglioso se prospera, non disperato se avversa.

STATO ATTUALE

DEL

TEATRO ITALIANO

PER PARTE

DEGLI ATTORI

> Il faut long-tems plus prudent et plus sage
> Faire de votre art l'obscur apprentissage;
> Et pour vous épargner un triste repentir,
> Consulter la raison, et penser, et sentir.

Non v'ha un'arte, che a prima vista tanto alletti, seduca, incanti chi per avventura sente nel fondo della sua anima una tal quale inclinazione ad essa, quanto quella del comico. Ella gli apre davanti una via tutta coperta di rose, che invita il piede ad inoltrarsi, nascondendogli le spine, che pur sono molte, e che fanno malagevole, aspro, e lungo il cammino.

Una volta entrati nel sentiero dell'arte comica, si affacciano due idee all'immaginazione: teoria, e pratica; più avanti si va sulla gran strada, si abbandona la prima per attenersi esclusivamente alla seconda. L'imitazione dirige mente, cuore, atteggiamenti; l'applauso del pubblico è l'unica meta, a cui mira l'attore, ed ai mezzi d'ottenerlo è rivolto tutto il suo studio: se l'imitazione si aggirasse nello indagar l'uomo, nello spiare gli effetti della natura dell'anima, le moltiplici espressioni, la schiera delle passioni, la catena delle idee, sarebbe per certo plausibile studio, e conveniente ad un assennato artista. Ma non è questa l'imitazione, a cui danno tutto se stessi la maggior parte de' nostri attori; ma ella è una imitazione servile dei modi, dei gesti, del portamento, della pronunzia, e persino delle vocali inflessioni del modello, di che si

fecero un idolo, ed a cui sacrificano verità, natura, spontaneità, ed ogni scientifico precetto. Invece di perfezionare colla pratica, colla lettura, e colla riflessione i doni della natura, onde slanciarsi col tempo fuori del sentiero battuto, non fanno che rendere più manifeste le bellezze del modello imitato, se ne ha, e vestire di difetti, che dovrebbero evitare. I più famosi comici di tutte le nazioni si formarono da per se soli alla scuola del tempo, e delle traversie, è vero, ma essi non giunsero all'ultimo gradino, cui era in loro potere di salire, che dopo i più penosi, più lunghi, e, non di rado, i più umilianti esperimenti. Questa verità strascina con se la giusta conseguenza della necessità degli ammaestramenti e dello studio de' precetti, e particolarmente in Italia. Non vi è arte, che non abbia la sua perfezione possibile, e a cotesta per-

fezione possibile non si può giungere in nessun'arte senza guida, e non v'è arte, che sia cotanto esercitata in Italia, e tanto malamente, come l'arte del comico.

Quest'arte però si va di giorno in giorno rendendo più difficile, e vieppiù cresceranno le difficoltà in ragione dello internarsi più addentro che fa il pubblico nell'intelligenza di cotest'arte. Ogni città cospicua d'Italia ci fornisce un esempio, che dai comici dovrebbe essere preso in molta considerazione. D'onde nasce che quella commedia applaudita in un teatro, è sonoramente biasimata in un altro della medesima città? Che quell'attore oggetto di ammirazione, e di plauso nella stagione di carnovale, rimane inconsiderato e talvolta oggetto della pubblica indifferenza, e disprezzo nelle susseguenti stagioni? Perchè dalla diversa qualità degli spettatori nasce la diversità de' giudizj; ed è

perciò, che il comico deve sentire acuti pungoli, ed agognare quel favorevole giudizio, che dalla parte meno numerosa, e più colta vien pronunziato, anzichè accattarsi in mille maniere applausi, abusando dell'ignoranza, e goffaggine della parte matta, ma più clamorosa del pubblico. Quanti maggiori progressi nella sua arte non farebbe un attore, se invece di studiare per quali vie più facilmente giunger si possa a strappare gli applausi a forza di pratica, facesse tesoro di scientifici precetti, attinti alla lettura dell'opere dei grandi maestri?

Per dare un'idea esatta dello stato attuale del Teatro Italiano per parte degli attori è di mestieri distinguerne due classi. Una composta di figli de' comici, l'altra di persone, che di propria elezione si slanciarono nella carriera teatrale. E qui cade un'osservazione che non è di lieve

momento. Gli attori più distinti in tutta l'Italia si trovano in un numero di gran lunga maggiore fra le persone non nate da' comici, che non ne' comici nati; e le migliori attrici, viceversa, sono assai superiori in numero nelle figlie de' comici, che in quelle, che per ispontaneo impulso salirono sul teatro. E sì parrebbe a prima vista che dovesse accadere il contrario. Il più delle volte non è che all'età di vent'anni in circa, che un giovine incomincia a declamare in qualche società filodrammatica, e certamente senza avere attinti i precetti dell'arte; giacchè nelle pubbliche scuole non vi sono ammaestramenti a cotest'arte relativi. I numerosi spettatori invitati ad assistere alle rappresentazioni de' dilettanti, sono dolcemente inclinati all'applauso; il lor giudizio è meno severo, che ne' pubblici teatri, perchè riguardano quel giovine come

semplice candidato iniziato ad un'arte difficilissima, e dove vi scorgano un cotal poco di disinvoltura, bella voce, ed aspetto; facilmente si trasportano ad encomiarlo; il giovane incoraggiato da sì lusinghiero suffragio, si abbandona con effusione agli allettamenti dell'arte; l'amore della gloria, e l'ambizione di distinguersi gli fanno vedere troppo ristretto quell'agone, dove raccolse le prime palme, ed agogna a più estesi trionfi; finalmente cede agl'impulsi del cuore, e si slancia arditamente sui pubblici teatri; ed è colà, che incomincia a scorgere i precipizj, che circondano un'arte che gli additava un sentiero coperto di fiori.

Il figlio d'un comico all'incontro, appena segna orme incerte col tenero piede che già si trova in teatro; le carezze de' compagni di suo padre, e vicendevoli scherzi, e giuochi coi fanciulli della sua

età; quel continuo vedere, e sentire gli fanno presto contrarre un' abitudine a gestire, a moversi, a declamare, sicchè all'età di cinque a sei anni si è fatto scopo degli applausi del pubblico che ammira quelle grazie infantili, mercechè presagisce, ch'ei diverrà col tempo grand'attore; quindi, col crescere degli anni, le sue idee si sviluppano, acquista un'attitudine sicura all'esercizio della professione di suo padre, vede moltiplicarsi i modelli della sua imitazione; le osservazioni, i discorsi, le dispute de' comici sull'arte gli servono di tante lezioni teoretiche e finchè giunto all'età di diciotto anni circa può comparire sulla scena ricco oltre dei doni naturali, di tutte le cognizioni analoghe alla sua arte. Ma! così dovrebbe essere, e così non è. Demarini, Vestri, Morrochesi, Modena, Prepiani, Tessari, Boccomini, Verzura, i

due Righetti, Alberti, Miuti, Catinelli, Domeniconi, Galamari, Bon, Borghi (1), tutti attori, qual più, qual meno stimati, ed onorati in Italia, non sono figli di comici.

Mi si nominino ora distinti artisti ne' comici nati. Il solo Francesco Lombardi s'alza gigante in mezzo a' tanti suoi confratelli, che, o giacciono nell'oscurità, o appena toccano la mediocrità. Non così nelle donne: le signore Goldoni, Pelandi, Perotti, Bazzi, Marchionni, Tessari, Internari, Vidari, Bon, Fabbrichesi, Romagnoli, sono tutte figlie di comici a cui non si può contrapporre che la brava signora Pelzet, e l'animatissima signora Polvaro non figlie di comici. Cesserà la meraviglia di sì bizzarro contrasto dietro l'esame delle cause che lo producono.

(1) Nomino solo i viventi.

È vero che il comico nato ha tutti gli succennati vantaggi sul comico di propria elezione, ma quel figlio del comico che nella sua età infantile tanto prometteva di se, ha un' epoca a trascorrere troppo fatale al suo perfezionamento nell'arte. Giunto all'età di nove a dieci anni, la sua educazione o è abbandonata dal padre, o non è quella che vuolsi per farne un buon artista. Il padre che appena guadagna quanto può bastare al suo sostentamento, ed a quello della sua famiglia; non ha i mezzi necessarj onde procacciare ai figli una scientifica educazione, tanto più difficile ad un comico, perchè costretto sei, sette volte l'anno a cambiar paesi e stati. Il fanciullo in quella tenera età a poco a poco distrae la sua mente da tutto ciò che lo allettava per lo addietro; non può essere impiegato nelle rappresentazioni, perchè già troppo vec-

chio per le parti di bambino, e troppo giovane per le parti d'amoroso; tutt' al più comparisce in scena qualche rara volta come garzoncello di bottega, o lacchè di qualche signore; quindi l'ozio, la noja, il cattivo esempio lo conducono ad abusare della libertà, che la poca cura, o le imperiose circostanze del padre gli concedono; da cotesto abuso nasce a poco a poco l'insubordinazione, dall' insubordinazione la negligenza dello studio dell'arte, a che potrebbe dedicarsi, almeno per via d'imitazione coll'ascoltare, vedere, osservare; sicchè giunto a quegli anni, nei quali dovrebbe sviluppare il suo genio, e dar onorato principio alla sua carriera, rimane inerte, incapace d'intraprendere, e ancor più incapace di ben riuscire. Ma di chi è la colpa? Del padre: e quale scusa rimane al padre? L'abbandono in che si trova l'arte di que' sussidj indispensabili ad avviarla alla perfezione.

Se i figli de' comici avessero sortito, o sortissero un'educazione scientifica, oh! come presto il Teatro Italiano si farebbe ricco di scrittori, e d'attori: continui modelli sott'occhio da imitare, facoltà fisiche e morali sviluppate di buon'ora; esempj parlanti di contrasti, e di effetti aggiunti ad uno studio pertinace dei principj, e della scienza dell'arte, spianerebbero a cotesti giovani una via meno aspra, e fornirebbe loro maggiori forze a vincere quegli ostacoli, che ad ogni passo s'incontrano in questa difficilissima carriera (1).

(1) In fatti il giovine attore signor Modena, a cui il padre fece dare una colta educazione, dopo due anni di pratica sul teatro, si è già acquistata una fama non comune, e certamente realizzerà le concepite speranze di vederlo salito alla perfezione possibile, perchè deve per forza conoscere, che un imitatore servile può riescire un tollerabile comico, che un attore di solo genio talvolta è ottimo, e talvolta è insoffribile, e che

Tutte le succennate difficoltà, che impediscono lo perfezionarsi nell'arte loro ai figli del comico, somministrano buon giuoco ad un dilettante. Egli incomincia a calcare le scene de' privati teatri in una età più atta a ricevere le impressioni che fa sul suo cuore la voce delle persone colte, ed instruite nell'arte della declamazione. Quasi sempre egli ha fatto un corso regolare negli ameni studj, e gl'incoraggianti applausi riscossi nei privati teatri li considera forieri di quelli che lo aspettano sui più rigorosi teatri pubblici. Rare

l'attore che dirige il suo genio dietro le conseguenze d'uno studio costante, e considera, se l'imitazione quadra coi principj dell'arte, può divenire perfetto.

Altri comici, cui fortuna fu a sufficienza larga di compensi al loro merito, spendono cura, e fatica all'educazione letteraria de' loro figli; dal che giova sperare, ch'ove questi sentano vivi pungoli a seguire la professione dei loro padri, saranno un giorno l'ornamento e la gloria del Teatro Italiano.

volte però l'effetto corrisponde subito all'interno presentimento. Appena pone il piede nelle compagnie mercenarie, ed una rivoluzione d'idee distrugge quel dolce incantesimo, che illudeva il suo cuore, e soverchiava la sua ragione; conosce che il molto ch'ei crede d'aver fatto in un'arte esercitata per diletto, è poco allorquando il diletto si cangia in mestiere. Intelligenza, memoria, espressione, atteggiamenti, calore cambiano di figura, e non si trova più in istato di mettere ad evidenza quello che sa, e si spaventa all'aspetto di quello che non sa. Egli è allora che la riflessione entra di mezzo; allora egli sente la necessità dello studio dei precetti; una nobile vanità lo porta a calcolare le proprie forze in confronto delle forze de' suoi compagni, e convinto che la sola pratica, e la perizia di mestiere tengono in sospeso la bilancia, osserva, imita, medita, fin-

chè messosi coll'uso a livello de' suoi compagni praticanti, li lascia in breve addietro per la maggior coltura dello spirito. Ma che? divenuto padrone degli arcani della parte pratica, arresta il corso della sua vittoria. Inebriato degli applausi della moltitudine si persuade d'aver toccata la meta, e chiude gli occhi su quanto a far gli rimane per divenir eccellente, trascura la parte teorica, e si pasce delle illusioni. La mancanza adunque d'un'analoga educazione ne'figli de' comici, e la negligenza de' comici di propria elezione nel proseguimento dello studio de' principj dell'arte, fanno sì, che il Teatro Italiano è ricco d'attori in numero, a sufficienza provvisto d'attori applauditi, e poverissimo d'attori eccellenti.

A maggior vituperio del nostro teatro vi si aggiungono attori, che abbracciarono l'arte comica, o spinti dal bisogno di sus-

sistere, od allettati dalla vita indipendente che vi si mena, o da illeciti amori, o dalla smania di cambiar paese; e questi non hanno portato seco loro sulle scene, che la prosunzione, il mal costume, e lo spirito di controversia. Ritornino costoro alle loro patrie, alle loro case, o si correggano, e si ricordino che il prezzo che ricavano dalle loro inutili fatiche, sono un furto che fanno ai poveri figli de' comici a cui soltanto spetta il diritto di vivere dell'arte o bene, o male che vi riescano; come quelli, ai quali manca ogni altro mezzo di sussistenza.

Dal canto delle donne va diversa la bisogna. Appena una fanciulla può proferire mal articolate parole che si presenta al pubblico. Tutto ciò che la colpisce diventa per lei un oggetto d'incitazione, lo sviluppo precoce delle sue intellettuali fa-

coltà la pongono presto in istato di riflettere, e di sentire; i genitori scorgendo in lei qualche felice disposizione naturale, prodigano tutte le loro cure alla fanciulla, su cui fondano una speranza di migliore fortuna. Pervenuta la ragazza a quell'età tanto fatale al maschio, lungi dal distrarre la sua attenzione, è più che mai rivolta ad apprendere dalle sue provette compagne quegli artifizj, que' colpi di mestiere che tanto più fanno impressione sul di lei cuore, in ragione dell'effetto che promovono; non interrompe il suo esercizio perchè non le manca occasione di comparire sulla scena, o col carattere d'ingenua, o di seconda amorosa, o di genio, e simili particine, che giovano mirabilmente a renderle famigliare l'uso del portamento e del gesto, sicchè ove per poco natura le sia stata generosa de' suoi doni, all'età di sedici anni, o

poco più, diventa prima donna, l'occasione le procaccia modi di conversare colle colte persone, con uomini di lettere, e contrae, per poco che vi ponga studio, l'abitudine di maniere gentili, e si fa amare, più o meno, secondo il suo valore nell'arte.

Questi felici risultamenti non si ottengono così facilmente dalle donne, che per elezione seguono la carriera teatrale. Non destinate dall'infanzia al teatro, solamente ad una adulta età possono essere allettate da un'arte per esse infino allora, se non del tutto straniera, almeno ravvisata da lontano; ed allorquando sentono un impulso di salire sulle scene, non sempre la loro volontà è d'accordo con quella dei loro genitori, e la difficoltà si fa maggiore a misura della condizione di stato della sua famiglia, che non così facilmente resiste ai pregiudizj che vi sono

da combattere annessi all'arte teatrale. Ma diamo pure per superati tutti gli ostacoli, ed esaminiamo coteste donne divenute attrici mercenarie. Prima che abbiano accomodata la pronunzia in modo d'essere tollerata in tutte le provincie italiane, prima d'aver contratta un'abitudine al muoversi, al sentire, all'imitare, all'esprimersi analogo al carattere del personaggio, che devono rappresentare, hanno tutto il comodo d'invecchiare, e non rimane loro altra speranza di ben riescire, che nelle parti così dette caratteristiche, cioè nelle parti comiche da vecchia; ed ecco perchè due sole buone attrici per elezione riconosciamo sul teatro in confronto di molt'altre figlie di comici.

Ora penetrando più addentro sullo stato attuale del nostro teatro per parte degli attori, non credo che altri ragionevolmente chiamar si possa offeso, se giudico il no-

stro Demarini per il più valoroso ed acclamato attore italiano vivente. Una versatilità prodigiosa, mercè che si accomoda ai caratteri i più opposti; una voce insinuante, ed a vicenda dolce, maschia, robusta, maneggiata nelle graduazioni con mirabile maestria; un aspetto seducente, un portamento grazioso, e nobilissimo, una tal verità nell'espressione delle passioni, e nell'espansione degli affetti, fanno sì, che nessuno più di lui è stato padrone del cuore degli spettatori; nessuno più di lui ha saputo, e sa agitarli, commoverli, straziarli; ed ove avvenga, che nel carattere da lui rappresentato s'incontrino scene comiche, il riso ch'ei promuove non è quello sganasciamento, a cui s'abbandona tanto facilmente, e tanto volentieri la plebe per gli sconci, e per le smorfie de' buffoni, ma quel riso eccitato nobilmente dalla naturalezza, e dalla

semplicità con cui sono espressi que' sali attici della commedia, che dilettando istruiscono: riso, che non va mai sino *in obscuras humili sermone tabernas.*

Egli è in forza di questa maravigliosa unione di sublimi qualità di natura, e di arte che quest'insigne attore ha saputo cattivarsi l'ammirazione di tutta l'Italia, ad onta di due importantissimi difetti, cioè dell'uso troppo più del bisognevole della mimica. L'illusione si diminuisce nello spettatore, se vede nell'attore troppi preparativi: per questa sovrabbondanza si dimentica talvolta delle convenzioni sociali, e del tacito patto fra l'attore, ed il pubblico sul limite stabilito a quella massima, che l'attore, tranne i personaggi co' quali trovasi in scena, deve credere non esservi altra persona che lo guardi e l'ascolti; precetto che ha bisogno d'essere ben spiegato, perchè non del tutto

vero, ed a cui contrasta il fatto. L'altro difetto è d'una pronunzia che sente dello straniero, e che mal suona all'orecchio d'un delicato spettatore italiano. Ma questi due vizj, se adombrano un cotal poco un sì gran quadro, non distruggono l'effetto di quella luce, di che n'è tutto raggiante, e non si può meglio che al nostro Demarini applicare il detto d'Orazio: *ubi plura nitent non ego paucis offendar maculis.*

Al famoso Demarini succede Luigi Vestri. Se Demarini può essere chiamato il primo attore italiano, senza ferire l'amor proprio di nessun altro, il nostro Vestri può essere considerato come il primo caratterista del Teatro Italiano, senza che i suoi colleghi possano a buon dritto appellarsi di un tale giudizio. Una dizione semplice, naturale, vera, un tatto fino nel colorire i caratteri che rappresenta,

una fonte perenne di grazie comiche, ed una infallibile sicurezza sui mezzi onde ottenere il pubblieo suffragio, lo rendono caro alla più gran parte degli spettatori. Se Demarini sa promuovere un nobile riso ove gli si presenti l'occasione, Vestri sa commovere il cuore quando la circostanza d'una scena patetica lo esige. Questo grand'attore è però accusato d'avere qualche volta la pecca troppo comune ai caratteristi d'ordine inferiore, di uscire da quei limiti prescritti dalla delicatezza delle sociali convenzioni e dar nel grossolano a scapito del buon gusto, e del suo merito reale. V'ha pur anco chi il dice monotono in alcuni suoi lazzi, e movenze, e v'ha chi lo rimprovera di rinnegare se stesso per seguire il mal vezzo degl'istrioni dozzinali (1). O false,

(1) Vedi la Galleria de' comici italiani stampata in Venezia.

o esagerate, o vere ch'elleno siano coteste accuse, è fuor di dubbio, che nessun altro attore, in Italia, al pari di lui ha saputo destare tanto diletto nelle parti ridicole, e cattivarsi l'aura popolare.

Se veri sono i difetti che gli si appongono, sono meno suoi che del pubblico. Non v'ha cosa più difficile ad un attore, che il trattenersi da que' conati eccitatori del riso, quando gli spettatori effettivamente ridono, e la soddisfazione ch'ei prova fa sì, che abbraccia volentieri tutte le occasioni che possono, rinnovando il diletto al pubblico, rinnovar a se stesso le medesime sensazioni. Egli è allora che l'attore abbandona l'analisi del carattere per darsi tutto intero all'effetto; una volta divenuto padrone del cuore de' spettatori, tocca tutte le molle da lui esperimentate le più atte a farlo ridere, e poco si cura sulla scelta di quelle, che più qua-

drano col carattere del personaggio rappresentato. E tanto più è difficile in Italia ad evitare questo vizio, perchè il caratterista è incaricato di far ridere in tutti i diversi generi comici. In Francia il comico nobile non rappresenta caratteri bassi, e popolari, ed in Italia il caratterista gli abbraccia tutti. Dietro tale considerazione si conosce di leggieri quanto sia difficile il non contrarre un'abitudine di gesti, e d'atteggiamenti monotoni, e talvolta opposti al carattere che si rappresenta. Le abitudini ed i vizj delle persone delle classi distinte sono diversi da quelli del popolo, tanto nella qualità, quanto nella forma. Il ridicolo di cotesti personaggi avvezzi a coprirsi d'un velo, che li nasconda alla generalità degli uomini per conservarsi la considerazione in che sono tenuti, è molto più difficile ad essere colpito, ed espresso, che il ridicolo

del basso popolo. Tutto lo studio di questo sta nel colorito, nella verità, nella giovialità; ma il ridicolo della classe distinta esige uno studio de' costumi, dei caratteri degli uomini della grande scelta società. Questo ridicolo è stato, ed è lo scoglio de' poeti, e lo stesso nostro Carlo Goldoni quanto non è al disotto nella pittura de' caratteri degli ordini distinti, da quella dei caratteri delle classi comuni? Ed a questo scoglio rompono non di rado anche gli attori, e più ancora de' poeti, e degli attori, gli spettatori, come vedremo a suo luogo.

Ma ritornando al nostro Vestri, volendo anco menar buone le critiche che gli si fanno, egli è tale attore, ch'ove voglia da senno smentire le accuse, gli sarebbe ben facile il farlo. Basta ch'egli si senta la forza morale di voler menomare il più, ed accrescere il meno: cioè scapitare nel

clamoroso applauso del popolo, e guadagnare nella tacita approvazione degli intelligenti.

Da Demarini e Vestri si fa un salto per lo ingiù verso la mediocrità. Vi sono attori come lo scrittore di quest'opera, ed Augusto Bon autore di molte commedie, che a forza di osservazioni, e studio sono giunti a far valere il loro talento comico forse più di quello ch'ei realmente vale, e molti altri che approfittando dei doni, di che fu loro prodiga natura, a forza d'imitazione, e di pratica divennero attori tenuti in buon conto ed applauditi.

Nella classe de' suddetti attori v'hanno taluni che soffocarono il germe del loro genio originale, trascinati dalla chimera delle tradizioni. Cotesta servile imitazione è tanto più nociva, in quanto che non lascia a cotesti attori un pensamento loro

proprio; in ogni positura del corpo, in ogni gesto, e perfino nelle vocali inflessioni si scorge che il genio vi è compresso, che tutto è compassato dietro il modello che presero di mira, ed in conseguenza tutto ciò ch'essi dicono e fanno, rimane freddo, e senza effetto per chi ha sott'occhio il modello imitato. Costoro non sentono, e non hanno anima, perchè il gesto è un'eloquenza esteriore che accompagna e dà forza all'espressione; essi sono automi che si muovono non per forza della situazione in che si trovano, dei pensieri cui devono dar vita, delle parole coincidenti colla situazione, e coi pensieri; ma per quello che in altri hanno veduto: i loro atteggiamenti il più delle volte riescono a sghembo, perchè non dettati dalla loro propria natura, e dai principj generali dell'arte, e distruggono tutto l'effetto, perchè raffred-

dano l'azione. L'avviso più salutare che dar si possa a questi attori che si sono fatti un idolo del modello che hanno sott'occhio, è di far loro riflettere, che per quanto estesa sia la fama d'un attore e reale il suo merito, egli è pur sempre uomo, e perciò in mezzo alle sublimi qualità che lo hanno innalzato a tanta fama trapariscono alcuni vizj ed alcuni difetti, ed è perciò che vuolsi andare cauti nell'imitazione. Non sono le sue maniere, il tuono della sua voce, quegli artifizj di mestiere dettati il più delle volte da particolari circostanze di persone, e di situazione di che un imitatore deve far tesoro, ma esaminare le cause che hanno prodotto nel suo modello tanto effetto, vestirsi del suo entusiasmo, considerare quale relazione abbia il suo genio colla natura, bilanciare i mezzi adoperati coi principj dell'arte, combinarli colle pro-

prie forze, insomma sottopor tutto alla ragione. Allora l'imitazione essendo conseguenza dello studio, e del raziocinio, diventa originalità. Negli attori distinti di sopra nominati v'ha chi merita un posto più particolare nella tragedia: Morrochesi, Prepiani, Tessari, Boccomini.

Fra tutti gli attori italiani da me veduti, e che meritarono una particolare considerazione, nessuno ha presentato alla mia mente un contrasto più bizzarro quanto il nostro Morrochesi, celebre attore tragico. Ben fatto della persona, braccia, coscie, gambe corrispondenti ad un corpo nè magro nè pingue. Un occhio vivo, una fronte spaziosa, bellissimi denti, in somma un bell'uomo. La sua voce era rauca, e mal atta a colorire tenere espressioni, imponente, terribile nell'espansione di violenti affetti; il suo portamento, il suo gesto erano nobili, e dignitosi, nè

perdevano della loro dignità, e della loro nobiltà, che quando voleva dipingere gli oggetti fisici con gesti di contraffazione. La sua dizione ora lenta, ora precipitata, non era sempre quadrante colla qualità dei pensieri che doveva esprimere, quasi sempre sublime nella pittura di vive immagini, e nell'entusiasmo si trasportava talvolta al di là di quel confine stabilito fra la sublimità, e la stravaganza: infine nessun attore ha presentato all'occhio dell'intelligente osservatore maggior riunione di bellezze tragiche miste a difetti del tutto particolari. Quest'attore si applicò quasi esclusivamente alle tragedie del grande Alfieri, e fu dei primi che le fece assaporare sui pubblici teatri, ed in queste sviluppava tutte le sue qualità fisiche e morali. Nessuno potrà contrastare al nostro Morrochesi esser egli stato il primo fra' comici a penetrare ben addentro

ne' reconditi pensieri di quel gran tragico, a colpirne i caratteri, a regolare la declamazione de' suoi versi meno pomposi, che ricchi di pensieri, ed indigesti alla più gran parte de' comici d'allora. Fu acclamato nelle principali, e più colte città d'Italia, e stette gigante in mezzo a' suoi rivali che pur volevano atterrarlo, assalendolo da ogni lato. Questi è il solo valente artista con cui, nella mia carriera teatrale, mi sia trovato in contatto fino che non fui aggregato alla drammatica compagnia al servizio di S. S. R. M. il re di Sardegna, e non temo d'errare se dico, che questo tragico attore era l'attore di genio; il suo difetto nell'analisi dei caratteri traspariva nelle particolarità, non nel tutto; e se talvolta deviava dalla retta declamazione, e si abbandonava a conati troppo più violenti del bisognevole, era meno per mancanza d'intelligenza,

e d'arte, che per la foga di strappare al pubblico que' clamorosi applausi, che lo inebriavano, e di che era quasi sempre padrone.

Non m'uscirà mai dalla memoria il modo straordinario con che rappresentava l'ultimo atto del Saulle d'Alfieri. Eccellente in tutta la tragedia, tranne alcuni abbagli di situazione, e di minute particolarità, in quell'atto era perfetto. Io lo presi a modello in tutta quella difficilissima scena perchè, per quanto studio avessi posto onde variare modi, ed atteggiamenti, m'avvedeva che tutto sarebbe rimasto al disotto d'una felice imitazione.

Oh! come trovai sublime Prepiani nel Catone di Metastasio in cui sosteneva la parte del protagonista. Come scomparirono a' miei occhi que' difetti di pronunzia che qualche volta mi ferivano l'orecchio nella commedia! Come era egli nobile, e mae-

stoso! Tutta la dignità del senato latino sedeva sulla sua fronte, e come ne' suoi atteggiamenti, e particolarmente nella morte, tutta la forza, e la fermezza d'un cittadino Romano. Ma dove ancor più fui colpito dall'espressione, dal calore, dalla mimica di quest'attore, si fu nella parte di Giuda nel Giuseppe riconosciuto, mediocrissimo dramma tradotto dal francese. Il nostro Prepiani, buon attore nella tragedia, non è degli ultimi nella commedia, avvegnachè in questa renda più sensibili que' difetti d'articolazione che quasi sempre sa nascondere con arte nella tragedia.

Ho riconosciuto pochi attori, che più del signor Tessari studiassero di penetrare nel carattere del personaggio che doveva rappresentare. Uomo colto come egli è, sapeva benissimo, che un attore assennato non deve nella pittura d'un personaggio, principalmente storico, abban-

donarsi al caso. Egli deve naturalmente considerarlo nella sua origine, compararlo col carattere ideale datogli dall'autore, ed a forza di studio comporre quelle tinte più proprie a renderlo interessante.

Io amo più un attore che abbia sbagliato il carattere d'un personaggio per averlo mal interpretato, che quegli che l'abbia indovinato per caso, e senza riflessione, perchè basta l'avviso d'un saggio a farlo entrare sulla buona via, ed una volta entratovi cammina con passo franco, e sicuro, ed allora intonazione, e gesto, e calore sono conseguenti, ed analoghi al carattere che rappresenta. Nulla v'ha di più facile ad uno spettatore intelligente, e pratico di teatro, che conoscere, se un tale attore sia colto, od uno sciocco. Basta ch'ei l'osservi, e lo segua attentamente nei momenti di calma, e di una tranquilla, e dignitosa declamazione;

le false inflessioni di voce, un'accentuazione inesatta sono le prove infallibili che l'attore non intende; le cantilene monotone che l'attore non sente; ed ove pure vi ponga all'uopo calore ed entusiasmo, quell'entusiasmo, e quel calore sono fittizj; tutto quel fuoco nasce dalla testa, e non dal cuore: fà rumore, talvolta scoppia, ma sempre senza effetto.

Il nostro Tessari convinto di questa verità rifletteva, e sentiva, e colse il premio del suo studio nell'estimazione dei saggi.

A Giovanni Boccomini fu generosa natura; di bella figura, di voce sonora, di avvenente aspetto; quasi sempre applaudito, soventi volte encomiato, oltre le qualità fisiche possiede un tatto giusto e perfetta cognizione degli spettatori con che ha a fare. Pieno del nobile ardore di meritarsi un posto distinto nel numero

de' suoi confratelli d'arte, l'ottenne; una lunga pratica gli tiene luogo di teoria, ed è ben raro il caso che non riesca nel divisamento che si è proposto. Trasportato dall'entusiasmo nella tragedia, colpisce con forza gli animi de' spettatori, che con pari forza gli contraccambiano applauso; non meno vivace nella commedia, quest'attore non lascia mai di occupare, e chiamare a se l'attenzione di chi lo guarda, e l'ascolta; e s'egli fosse talvolta più rattenuto nella violenza de' conati, lo scoppio degli affetti farebbe più impressione. Il detto di Voltaire *frapper fort, et non pas juste*, ha tratto in inganno più d'un attore. È facile spiegar un volo rapido, ed alto, ma è difficile il proseguire con la stessa celerità, e sostenersi alla medesima altezza; e quindi, è più sano precetto il consiglio che dà Dedalo a suo figlio Icaro in Ovidio: *Tienti alla via di*

mezzo , e andrai sicuro (1). Con un'accorta economia nell'uso delle proprie forze fisiche e morali si è più certi di giungere alla meta.

In Morrochesi, già da molti anni ritirato dal teatro, e professore di declamazione nel Liceo di Firenze, in Prepiani, Tessari, e Boccomini la scena italiana ha i suoi migliori tragici viventi, a cui si potrebbe aggiungere il signor Domeniconi, seguendo la pubblica fama, ma non avendolo avuto sott'occhio, che qualche rara volta nella commedia, non posso, dal poco che ho veduto, dar a me stesso una giusta idea del molto che per avventura si potrebbe dire di lui. Tutti gli attori di già nominati, chi per una qualità, chi per un'altra, qual più, qual meno distinti, formano un complesso tale

(1) Inter utrumque vola, medio tutissimus ibis.

da non far dare alla disperazione chi pur vorrebbe, ma crede impossibile di mettere il Teatro Italiano sulla buona via.

Passando ora alle attrici devo far riflettere al lettore che è mia mente disegnare il quadro attuale dello stato del Teatro Italiano per parte degli attori, e non comporne una galleria biografica; perciò mi restringo a parlare di quelli che al presente agiscono sulle nostre scene, e s'acquistarono fama, o di buoni, o di ottimi, e se feci parola del nostro Morrochesi, già ritirato dal teatro, è un omaggio ch'io credei dovuto al più valente attore ch'ebbi per collega nei primi anni della mia teatrale carriera, e che mi servì in molte occasioni di non inutile modello. Quindi è che parlando delle attrici non farò motto della signora Pelandi, della signora Perotti, che tuttavia viventi, sono lontane dal teatro, non della

signora Goldoni, che sebbene tuttora sul teatro, da qualche anno ha ceduto all'età, e non è più prima attrice. Di coteste valorosissime donne hanno parlato a josa giornalisti, e poeti, sicchè la loro fama è posta al sicuro contro gli assalti, e le ingiurie del tempo.

Non v'avrà alcuno, io credo, che tacciar mi voglia di parzialità, se dovendo parlare di attrici, a tutte preferisco la signora Carlotta Marchionni, e prima di lei, che d'ogni altra esponga il parer mio.

La fama di cotesta attrice è prodigiosa: giovinetta ancora di quindici anni già era l'oggetto dell'ammirazione, e dell'entusiasmo de' suoi spettatori; più ella avanzava nella sua carriera, e più sviluppava le sue intellettuali facoltà coll'ajuto dei libri, e faceva risaltare que' bei doni, di che fu larga cotanto ver lei natura; snella figura, portamento leggia-

dro, vivacità in tutti i tratti del volto, voce insinuante, pronunzia esatta, facile intelligenza: ecco il ritratto fisico e morale della nostra attrice acclamata cotanto. Ben presto personaggi della più alta condizione, uomini celebri per dottrina, rinomati artisti, gareggiarono a vicenda a porgerle tributo di lodi, d'ammirazione, e di amicizia. In ogni città distintissime dame l'ammettevano alla loro mensa, alla loro conversazione; una folla di giovani poeti consecravano i loro carmi alla nostra attrice, simboleggiata, ora sotto la forma di tremenda Melpomene, ora di ridente Talia.

Divenuta padrona di una comica compagnia sotto la direzione di sua madre, fortuna eguagliò la fama, e la folla dei spettatori l'accompagnò in tutti i teatri, il nome di Carlotta Marchionni suonava di bocca in bocca, e l'applauso si convertì

in una specie d'idolatria. Tanta rinomanza non poteva a meno di destare la gelosia, e l'invidia delle sue rivali, e risvegliare la critica di chi o per intimo convincimento, o per ispirito di opposizione si trova sempre in contrasto coll'opinione dei più.

Io non ripeterò quanto fu detto, e scritto contro questa attrice; dirò solo, che mi mordeva le dita imprecando la fortuna, che non mi aveva dato occasione di vederla cogli occhi miei, e giudicarla colla mente mia. La vidi però alcune volte sul teatro diurno di Milano, ma quello non era agone degno di tanta attrice, e la qualità de' scenici componimenti che vi si rappresentavano non era norma a sicuro giudizio: finalmente chiamata a far parte della compagnia drammatica al servizio di S. S. R. M. Sarda, ebbi occasione e tempo di esaminarla bene, e dar quel

valore, che al mio modo di sentire trovava più conveniente ai diversi giudizj su questa attrice pronunziati.

La prima impressione mi confermò vie più sulla necessità d'una guida in tutte le arti; che il genio è il primo requisito di un grande artista, ma che abbandonato a se solo, talvolta tocca la perfezione, e tal altra, smarrita la via del giusto, e del bello, erra nella regione delle chimere, e cotesto erramento è tanto più fatale, perchè strascina con se la moltitudine degli spettatori, che colla loro approvazione riducono l'artista a farsi un idolo de' proprj difetti. Tale è per esempio il troppo dimenar del capo a destra e a manca, il frequente alzar delle spalle, il soverchio giuocolar colle dita, il subitaneo prorompimento in un pianto infantile allorchè si vuole rappresentare un carattere ingenuo.

Tutti questi modi convengono più ad

un fatuo che ad un ingenuo, e dove per avventura il personaggio è di una età adulta, si confondono i confini della semplicità con quelli della malizia: ma se l'attrice non avesse impiegati tutti cotesti mezzi, avrebbe ottenuto que' strepitosi applausi che l'accompagnarono su tutti i teatri? Se la critica trova affettati e fuor di ragione, e di verità cotesti modi, a chi devesi ascrivere la colpa? La questione verrà sciolta all'articolo Pubblico.

Vien accusata la nostra Marchionni di adoperare troppo spesso un tuono lagrimoso, ed uniforme nelle parti così dette sentimentali. Così essendo, questo vizio è l'effetto della mancanza dei precetti.

Non sempre il dolore, ed una situazione patetica vogliono essere espressi in tuono lagrimoso: dalla diversità della causa del dolore nasce la diversità de' modi di esprimerlo, e la situazione patetica è la

conseguenza del dolore, la cui espressione varia anch'essa secondo la diversità della causa del dolore. Il dolore d'Elettra, e le sue situazioni, sono ben diverse da quelle d'Ifigenia; il dolore, e la situazione patetica d'Antigone sono affatto dissimili dal dolore, e dalla situazione di Micol; oltre a ciò la differenza de' caratteri morali dei personaggi posti in scena stabilisce la differenza dei tuoni, e dei gesti d'espressione. Queste differenze sono le difficoltà, che non così di leggeri si possono vincere colla sola scorta del genio; sono una porzione della metafisica dell'arte che esige un profondo studio, ed una accurata analisi del cuore umano. Alla mancanza di questo studio subentra l'abitudine, e l'abitudine diventa una seconda natura, viziata sì, ma sempre natura.

I censori della nostra valente attrice condannarono due gesti, che a dir vero

feriscono ingratamente l'occhio dello spettatore. L'incrociamento delle mani al petto, ed il muovere la metà inferiore del braccio, tenendo i gomiti serrati al corpo. Vi può essere monotonia nel gesto come nella voce, e la ripetizione troppo frequente del gesto delle mani incrociate al petto, di che si fa carico alla nostra Marchionni, distrugge l'effetto delizioso che promoverebbe, se fosse fatto sempre a suo luogo. Non ho veduto un atteggiamento più espressivo, più commovente, più insinuante di quello della nostra Marchionni quando è fatto all'uopo. La testa alquanto inclinata all'indietro, gli occhi pietosamente rivolti al cielo, una fisonomia su cui siede tutta l'anima, danno all'incrociamento di quelle mani tanta espressione, che il pittore filosofo Lebrun si sarebbe recato a gloria di copiarne il modello; ma l'effetto si scema in ra-

gione del troppo ripetersi del gesto, e si distrugge per intero, quando non è opportunamente adoperato. In tutte le cose anche il bello scapita del suo valore, perchè perde il suo pregio: *quod non propositò conducat, et hæreat apte.*

Riccoboni, Baron, De la Rive, Enghel, e tutti i maestri d'arte, insegnano che il movimento del braccio principia dal gomito, e che il gomito è l'anima del braccio; infatti appena si muove il gomito, ed il braccio prende una forma grâziosa.

Il gesto, siccome la voce, deve essere in armonia colla situazione dell'anima, è un muto linguaggio talvolta ancor più espressivo della voce:

> E ciò che lingua esprimer ben non pote,
> Muta eloquenza co' suoi gesti espresse (1):

e senza cotesta armonia parrebbe, che si

(1) Tasso.

sentisse in un modo, e si esprimesse in un altro, ed il gestire colla metà del braccio tenendo i gomiti serrati al corpo perde ogni grazia, e disarmonizza coll'espressione. Più addentro ci ficchiamo nella pratica, e più sentiamo la necessità della teorica dell'arte. In mezz'ora di studio la prontezza con cui la nostra attrice afferra le idee più difficili, avrebbe fatto scomparire un vizio, che col ripetersi troppo ha eccitato il rimprovero de' critici.

Ecco i difetti che si appongono alla signora Carlotta Marchionni. Ma io sfido tutti i delicati conoscitori dell'arte comica a dirmi in chi, dove, e quando si è veduto nella commedia italiana una donna, che con tanta grazia, con tanta decenza, e con tanta nobiltà passeggi la scena? Io m'appello a tutte le dame di tutte le corti più galanti, se si può con miglior dignità, ed amabilità, in una no-

bile, e gentile conversazione, dir *sedete* come lo dice la nostra Marchionni; con quale vivacità di colorito sa ella moltiplicare e compartire le tinte in una scena di gelosia! chi sa comporre quello sguardo, accomodar quel labbro, emettere quel suono di voce in una scena d'ironia al pari di lei? Della felicità sorprendente nelle transizioni, e nel passaggio d'un affetto all'altro, della dizione semplicissima e naturale, dell'artifizio che par tutto natura, ne abbiamo un esempio parlante nella Lusinghiera dell'avvocato Nota. Come a quest'ora ha ridotto nella sua giusta misura quella scena tanto pericolosa, ove per avventura si oltrepassi d'una linea il confine della decenza. Non so se l'autore abbia immaginato quella scena dietro una descrizione che ci dà Ennio della donna galante (1); ma è certo che quest'attrice

(1) . . . . Quasi in choro pila,

col suo contegno, nulla perdendo dal lato dell'effetto, scansò tutti i pericoli che da quello della morale poteva incontrare, e ne' quali caddero alcune sue rivali. L'applauso generale che su tutti i teatri ha riscosso nella suddetta commedia al solo atto di sporgere un cotal poco il capo al sospettoso suo amatore, onde togliergli il dubbio col confronto, che il cordone era tessuto co' suoi proprj capelli, e non comperato alla ventura, ed il finissimo modo di leggere quella lettera, e quella transizione che precede il perdono al suppli-

Ludens datatim dat sese, et communem facit.
Alium tenet, alii nutat, alibi manus
Est occupata; alii perpellit pedem,
Alii dat annulum spectandum a labris;
Alium invocat, cum alio cantat. Attamen
Aliis dat digito literas.

Ex Ennio, fragmenta, edit. Amsterd. 1707, *a pag.* 310 : *ex incertis tragædiis et comœdiis.*

chevole amante, e quella noja che succede al perdono, il pretesto di quelle vertigini, quell'*addio caro*, e finalmente quel modo di ritirarsi, sono un maraviglioso complesso d'arte, una prova luminosa di quel tatto giusto, delicato, fino, retaggio soltanto degli artisti di genio. Troppe pagine vi vorrebbero per tutte descrivere quelle originali bellezze sparse or in questa, or in quella commedia: come in Eduardo Stuard, in Misantropia e Pentimento, nella bella Fattora, nelle Peripezie del Matrimonio, nel Curioso accidente, nella Sposa sagace, negl'Innamorati ecc. ecc.; mercè le quali salì a tanta fama su tutti i teatri ov'ella comparve.

Non posso però tacere della Mirra, tragedia del grande Alfieri. Il punto importante, ed il più difficile, è quello di seguire l'intenzione del poeta. Lo studio dell'attore è di raggiungerlo; guai se lo

oltrepassa! Se il ciò fare è difetto in tutte le rappresentazioni, in questa tragedia sarebbe ben altro che difetto. Mirra innamorata del padre farebbe orrore, se non vi fosse di mezzo una forza sovr'umana che lo fe' nascere, lo alimenta, e ad ogni istante vieppiù l'accende. Per questa fatalità Mirra fa compassione. Se l'attrice, dalle scene patetiche alquanto tranquilla fino ai portentosi delirj d'un'anima straziata, starà in guardia del suo segreto, avrà raggiunto l'autore; se nello scoppio de' laceratori affetti ella si tradisce anzi tempo, l'avrà oltrepassato, e questa tragedia, con sì maraviglioso artifizio maneggiata dal poeta, diventa orribile, scandalosa, insopportabile. Dopo ciò non è d'uopo aver fior di senno per conoscere l'importanza del carico, che un'attrice si addossa rappresentando questa tragedia. Or bene: chi al pari della nostra Mar-

chionni è stata ferma in così difficile equilibrio? e d'altra parte con quanta espansione, con quanta energia, con quanta verità non ci palesa la tempesta dell'anima?

E qual cuore può non essere tocco, commosso, straziato? a chi dir più opportunamente: *E se non piangi, di che pianger suoli?*

Gli attori, e gli spettatori francesi uniscono una somma importanza al *qu'il mourût* negli Orazj di Corneille; ma quel *quasi* detto dalla nostra attrice in questa tragedia in un modo nè descrivibile, nè imitabile, è il confine, nell'arte della declamazione, a cui può essere innalzata dal genio.

I confronti, che si sono voluti stabilire fra questa attrice con alcune sue compagne, non possono reggere. Chiuderò queste mie osservazioni col dir francamente: chè la nostra Marchionni ha dei difetti:

e chi non ne ha? ma dove ella è grande, è più grande di tutte.

L'attrice la cui fama sta al livello colla fama della nostra Marchionni è la signora Tessari. Non ho sentita la più bella voce della sua: pieghevole, dolce, ed a vicenda robusta, ora commove, ora scuote, ora atterrisce, e nella tragedia certamente ha poche rivali. Il suo valore drammatico fu preconizzato dal primo momento, che bambina ancora salì le scene; tanto diletto, e meraviglia seppe ella destare colla parte del Pitocchetto, che fece, per più sere in molti teatri, comparir buona una pessima farsa. Sviluppatesi celeramente le intellettuali facoltà, fu nel primo aprile de' suoi anni aggregata alla compagnia Fabrichesi, ch'era allora agli stipendj del cessato regno d'Italia, in qualità di prima donna, posto che sostenne con somma gloria, tanto più difficile, perchè fresca

viveva la memoria della strepitosa signora Pelandi, a cui ella doveva succedere. La vidi in Firenze colla suddetta compagnia nel carnovale del 1815, e fui testimonio de' suoi fortunati successi, e del suo valore nell'arte.

A me parve allora, che nella tragedia, ed in quei drammi, che fatalmente sono composti di sostanze tragiche senza essere nè tragedie, nè commedie, prevalesse assai più che nella commedia propriamente detta. Ma è forza credere che da circa dodici anni, che più non la vidi, toccando ella allora forse appena il quarto lustro, ed essendo passata in Napoli colla compagnia Fabrichesi, colà chiamata da quella Corte, compagnia ricca de' migliori attori viventi, ella abbia saputo perfezionarsi anche nella commedia, e tanto più giova ciò credere, in quanto che tuttavia forma la delizia di quella popolazione.

Duolmi forte di non poter dare un'estesa analisi del suo merito, ora che è fatta attrice provetta, ed a cotesta impotenza si ascriva il mio silenzio sovra alcuni difetti, che dodici anni fa mi saltarono agli occhi, e che ora per certo avrà corretti, aumentando il numero di quei pregi, ch'erano pur tanti fino d'allora.

Dopo coteste due, le altre distinte attrici di già nominate si disputano a vicenda la palma teatrale; alcuna collo studio, e collo spirito colto, come la signora Bon; altra col brio, ed artifizio scenico, come la signora Internari; colla vivacità, e col calore, come la signora Polvaro; colla sensibilità, non meno che colla intelligenza, come la signora Pelzet; coll'espressione, e col bel garbo, come la signora Vidari, tutte prime attrici.

La signora Anna Bazzi, già prima attrice di rinomanza, ed ora madre tragica

nella real compagnia drammatica di S. S. R. M. Sarda, è la signora Rosa Romagnoli, servetta nella compagnia di suo marito e Bon, sono quelle che nelle loro rispettive incumbenze hanno dritto ad una particolare estimazione. La prima fornita a dovizia di doni naturali ha sempre ottenuto il pubblico suffragio nella tragedia, che si adatta mirabilmente alla sua bella figura, alla sua fisonomia piena d'espressione, mercè due occhi neri, ed ampie ciglia egualmente nere. Nelle due Clitennestra delle due tragedie del grand'Astigiano, Agamennone, ed Oreste, nella Giocasta in Eteocle e Polinice, nella Rosmunda, nella Merope, tutte del medesimo autore, nella Fedra di Racine, ha cotesta attrice dei tratti veramente sublimi, si disegna non di rado con molta maestà, e nelle violente espansioni dell'anima dà alla sua dizione tutto il fuoco

possibile, e non scapiterebbe alquanto di pregio, se fosse più accurata la pronunzia, e facesse mente locale a proferire lascia, e non lassiá, sciagura, e non siagura ecc., vizio di pronunzia, in che cadono molti attori, ed attrici, e di che poco lor cale.

Il personaggio di servetta era semispento nelle compagnie comiche, e colla morte della celebre Maddalena Gallina, che mirabilmente lo rappresentava, e per il nuovo genere introdottosi in Italia di commedie, in cui il ridicolo entra appena di furto, e per l'abbandono della commedia Goldoniana.

Riaperte le porte della scena al nostro Goldoni, anche alcuni moderni scrittori presero ad imitarlo, ed il personaggio della servetta tornò ad essere importante, e necessario; ma non si trovava più chi sapesse con disinvoltura, con brio, con gra-

zia, e colla necessaria finezza rappresentarlo. Finalmente la signora Rosina Romagnoli, già in questo carattere iniziata nella compagnia Perotti, spiegò tutto il suo valore nella compagnia drammatica di S. S. R. M. Sarda, ed invero fu non lieve perdita per la suddetta compagnia l'allontanamento di sì graziosa attrice, che ben a ragione è cotanto acclamata, ed amata dal pubblico. Snella della persona, non grande, non piccola, occhio vivo e maliziosetto, volto pieno d'anima, voce sonora, un abbandono spontaneo di espressione, e di movimento, formavano in lei un insieme, che non poteva a meno di allettare gli spettatori: si crede da molti, che questo carattere sia di poca importanza, e di facile eseguimento, ed è perciò che poche attrici, e mal volentieri si acconciano a cotesto carattere, ed hanno gravissimo torto. Ella è una parte quella di servetta

in tutte le commedie sempre benevisa dagli astanti, e dove l'attrice sia per avventura giovine e belluccia diviene interessante in tutte le situazioni. Ma come è facile nel carattere della servetta oltrepassare quei limiti della modestia, che pur vuolsi sempre conservare in teatro! In generale le nostre servette non danno mai tanto nella collera, come quando la censura toglie una scena, od un periodo, od una parola, che possa offendere la modestia, o per la situazione, o per il senso, o per l'equivoco; siccome sono sicure d'essere applaudite, poco si curano, che quell'applauso sia comprato a spese del decoro, che non di rado riflette sovr'elleno medesime.

Egli è in questo carattere, che meno che in ogn'altro ho conosciuto attrici d'animo gentile, e di spirito colto. La loro poco coltura la dimostrano in scena colla

monotonia de' gesti, di voce, e di espressione; non sanno graduare gli affetti, e proporzionare gli atteggiamenti, accomodandoli alla qualità del loro carattere; carattere, che sebbene non presenti una varietà di situazioni, come quello della prima donna, ciò non di meno ne ha pur molte, che esigono analisi, studio, ed intelligenza.

Il carattere diversifica, non solo in ragione dell'interesse che può avere la servetta nella favola del poema, ma altresì dalla qualità della persona al cui servizio si trova; egli s'allontana ben poche volte da un fondo di malizia, e di finezza, e l'attrice deve essere atta a comprendere gli arcani de' pensieri più disinvolti, per poterli esprimere con forza, e con pari disinvoltura. Quale differenza fra la Locandiera e la Serva amorosa, e la Serva vendicativa del Goldoni e la cameriera della Lusinghiera dell'avvocato Nota?

Il primo merito d'una servetta, è aver brio, vivacità, e sopra tutto buona grazia. La grazia sta nel contegno, negli atteggiamenti, nella naturalezza, nella disinvoltura, nella semplicità, nella perfetta armonia, e nell'intero sgombramento di tutto ciò che è superfluo, od incomodo: il linguaggio della servetta deve essere franco, e talvolta ardito; ma in generale il modo di dire delle nostre servette è tutto pieno di tanti fiori già appassiti nel loro nascere, come quelli che hanno sulla loro gonella.

Tutte le succennate qualità le scorgiamo noi nelle nostre servette? Ove si eccettui la commendata signora Rosina Romagnoli, che se non di tutte, almeno di una buona porzione n'ha fatto tesoro, dubito che altre si possano ritrovare. Potrei citarne alcune mediocri, ma la mediocrità non è lo scopo delle nostre considera-

STATO ATTUALE
DEL
TEATRO ITALIANO
PER PARTE
DEL PUBBLICO

> Si nullum alium fructum percipies, hunc certe, quod in theatro non sedebis lapis super lapidem.
> ARISTIP.

Il pubblico in generale è un composto bizzarro di dotti, d'ignoranti, d'illuminati, di ciechi, d'incontentabili, di discreti, di savj, e di matti.

In teatro poi si divide in due parti, nella parte clamorosa, e nella parte silenziosa. La prima soverchia di gran lunga la seconda, ed è perciò, che il giudizio

non è sempre giusto, perchè rare volte nell'entusiasmo si può essere ragionatori, e bene spesso non è il vero merito, che promuove l'entusiasmo, nè l'imparzialità, che detta il giudizio. Voltaire chiamava la platea de' teatri di Parigi un composto della scimia, dell'asino, del papagallo, e del serpente; ma quella platea, ora severa all'eccesso, ora indulgente fino alla debolezza, e il più delle volte, giusta, ed intelligente, decideva della sorte d'uno scrittore, e d'un attore. La platea è la parte attiva del pubblico teatrale; ella si agita in tutti i sensi, secondo le impressioni che riceve, o istantanee, o preparate. Guai a quello scrittore, o a quell'attore, che malgrado de' suoi sforzi, e talvolta del suo merito reale, è sventurato a segno d'attirarsi, o il rigore, o lo scherno della platea! è forza ch'egli succumba a dispetto della protezione de' palchi.

Per uno scrittore, e per un attore lo studio del pubblico è una parte importantissima, e difficilissima della scienza della sua arte, e più che altrove in Italia.

L'Italia non ha un teatro, per così dire, centrale; che dia una tal quale direzione all'opinione generale d'un regno, ed una norma uniforme ai giudizj. In tutti i teatri d'Italia si vedono le comiche compagnie succedersi l'una all'altra, quale buona, quale mediocre, e quale cattiva. Sullo stesso teatro, alla compagnia comica subentrano l'opere in musica, il ballo, i saltatori da corda, gli esercizj d'equitazione, i giuocolatori, e via via tutto ciò che può ferire la pubblica curiosità: quindi nella varietà di tanti generi di spettacoli, nella disparità del metodo di declamazione di una comica compagnia dall'altra, il pubblico, e particolarmente nei teatri di provincia, non può dar a se stesso un'idea

retta, ed esatta dell'arte teatrale, e basta colpirlo con forza per istrappare il suo applauso; aggiugni a tutto ciò, che il modico prezzo, che si paga per entrare al teatro, fa sì, che ove trovi concorso, vi vedrai sempre una folla di basso popolo, che giudica più cogli occhi, che colla mente. I pochi intelligenti spettatori, che pur ve n'hanno in tutti i teatri, non bastano a frenare la moltitudine, e non è interesse de' comici, e molto meno de' capi di compagnia il riformare il cattivo gusto; i primi con una pura, e ragionata declamazione, i secondi colla scelta di migliori rappresentazioni: v'è da smascellare dalle risa, o da morire dalla nausea a sentire le baldanzose ciancie degli uni, e le speculative ragioni degli altri. Ne' teatri delle capitali cammina un po' meglio la faccenda, ma zoppicando sempre. In cotesti teatri v'ha un cotal numero

di spettatori, i quali, abituati da molti anni a frequentare il teatro comico, a forza di vedere, di sentire, di paragonare, giudicano con alquanto di criterio, e con miglior cognizione di causa; ma il più delle volte, anche cotesti giudici sono tratti in inganno, perchè la loro abitudine di vedere, di sentire, e di paragonare, si rivolge sopra una varietà di attori mediocri, l'uno all'altro succedentisi, incapaci di presentare allo sguardo, ed alla considerazione della moltitudine un modello su cui stabilire un'idea esatta dell'arte, e quindi una sicura norma ai giudizj.

L'abitudine di ben vedere, e di ben sentire, è la creatrice del gusto, il gusto la norma del giudizio, il giudizio la meta dell'arte; ed è a cotesto giudizio, che gli attori rivolgendo ogni loro cura, stanno osservando, dove il pubblico zop-

pica, e tanto vi girano intorno, e tanto picchiano forte, finchè, ottenuto questo effetto esterno, a cui cotanto agognavano, pigliano il giudizio in loro favore, per nulla tenendo il disprezzo, e la disapprovazione dei saggi. Quest'armonia tra la massa del pubblico, e degli attori tiene indietro i progressi dell'arte, perchè l'attore va in traccia dell'applauso dei più, ed il pubblico ne dispensa in buon dato a chi sa meglio mantenerlo in inganno. Si dice comunemente che l'attore fà il pubblico, ed il pubblico l'attore: questa proposizione, considerati i teatri d'Italia come sono, è vera; non è più vera, ove vi sono compagnie permanenti, e questo canone teatrale entrerebbe nel caos delle chimere con quell'altra, che suona in bocca di tutti gli attori non applauditi, che la parte fa il comico, se nelle principali città d'Italia si stabilissero compa-

gnie permanenti, e scuole di declamazione. Gli attori costantemente posti sotto l'occhio de' medesimi spettatori col ritoccare troppo spesso quelle molle che loro procacciavano l'agognato effetto, a poco a poco fanno conoscere, che dalla pratica assai più, che dall'intelligenza dell'arte, appresero que' modi, que' tuoni, che quantunque a prima vista appajano slanci del genio, si risolvono in follie dinanzi alla riflessione.

Il pubblico ha dei momenti di fanatismo, e di fermentazione, ed è appunto di questi momenti che non bisogna di troppo fidarsi. Acciecato dalla preoccupazione o favorevole, o contraria, scambia i difetti in perfezioni, e rimane freddo alle cose perfettamente fatte; ma in questi casi, il suo inganno non è di lunga durata. Ne abbiamo infiniti esempj. Uno scrittore espone in teatro per la prima volta

un suo lavoro, l'opinione favorevole che accompagna lo scrittore nel gran mondo lo seguita sulla scena; per poco che vi sia di buono nel suo lavoro, è accolto con fanatismo, gl'interessati alla sua gloria danno la mossa agli applausi, e questi scoppiano da tutte le parti con furore; ma che? il picciol numero degl'intelligenti, ed imparziali fa la critica ai difetti dell'opera, e la critica passa di bocca in bocca: si ripete la rappresentazione, il diletto si scema, e i difetti saltano agli occhi: più si ripete, e più si diminuisce il concorso, finchè quel lavoro è del tutto abbandonato all'obblio. La stessa sorte incontrano quelle tragedie, e commedie chiamate di circostanza: le allusioni formano il loro merito essenziale, ed esse non hanno che una vita proporzionata al tempo dell'azione diretta che hanno coteste allusioni sul genio del pubblico,

allusioni portate dai grandi avvenimenti politici nelle tragedie, dagli aneddoti ridicoli nelle commedie.

Se lo scrittore all'incontro non ha con se la pubblica considerazione, il suo lavoro viene attentamente ascoltato nelle prime scene; se ha degli avversarj, essi stanno per così dire alla vedetta, onde colpire collo scherno, o colla derisione, o un detto, o un punto di scena, che loro non garba, e distraggono l'attenzione degli altri spettatori; se la rappresentazione ha del merito reale, non ha tutto il risalto che dovrebbe avere, ed è somma ventura se l'attenzione seguita ad accompagnare i rimanenti atti della rappresentazione. Ciò ottenuto, il giudizio favorevole pronunziato dai pochi intelligenti trova facilmente nuovi apologisti, ripetendosi la rappresentazione si scoprono nuove bellezze, e quel lavoro resta nel reper-

torio della compagnia, finchè col ripeterlo troppo non abbia prodotto la solita sazietà. Un' eguale vicenda accade agli attori. Un attore il di cui merito sta tutto negli urli, nella violenza dei conati, nel passaggio dei tuoni d'una bella voce, a prima giunta eccita l'entusiasmo del pubblico, che va crescendo fino al fanatismo, ma dopo pochi giorni, la riflessione succedendo al delirio, il pubblico rinviene dal suo stordimento; anzi che essere scosso profondamente da quegli urli, non sente che lo strazio che si fa de' suoi orecchi; tutti quei violenti conati appariscono a' suoi occhi bravure da rompicollo, e quei passaggi di tuoni diventano ridicoli, perchè fatti per artifizio macchinale, e non dettati dalla ragione, e dalla giusta misura delle inflessioni vocali.

Il saggio attore dotto della scienza della sua arte, che prima d'abbandonarsi alla

foga del sentimento, studia il suo pubblico, che cerca la verità nell'espressione, la nobiltà nei gesti, la disinvoltura nel portamento non eccita da principio verun entusiasmo, ed è più facil cosa che venga giudicato come attor freddo, inanimato, anzi che come un attore di genio; ma presto giunge il tempo che il pubblico allettato dalla sua semplice e franca dizione, e da tutti i bei modi che l'accompagnano, incomincia ad incoraggiarlo, finchè l'attore, sviluppando tutte le sue facoltà, e la sua arte, diviene oggetto d'ammirazione, e di stima, vince l'insidie della cabala de' suoi rivali, supera le più scabrose difficoltà, e si prepara un trionfo durevole, e sicuro.

Io credo che questi errori siano comuni a tutti i pubblici di tutti i teatri d'Europa, e questi casi più frequenti nelle compagnie girovaghe, che nelle permanenti.

I dotti in teatro non sono i migliori giudici, a meno che non siano altresì abituati a frequentarlo. Un bello stile, ed alcuni bei pensieri bastano a tener occupato il loro spirito nella rappresentazione; calore, forza, bella voce a far loro aggradire un attore.

Più avvezzi a leggere che a vedere, il loro gusto, in teatro, non è sicuro, non fino il loro tatto, ed ove non cada loro in animo di scrivere per il teatro, la letteratura drammatica occupa un piccolissimo posto nel magazzino della loro erudizione, e perciò il loro giudizio, o è troppo severo, se parte da una minuta analisi de' precetti Aristotelici, o è troppo favorevole, se dalla impressione ricevuta ascoltando la rappresentazione.

Dicasi lo stesso del giudizio de' dotti sugli attori. Abituati a declamare con una cantilena accademica o i proprj, o gli scritti

altrui, il loro orecchio non è giusto, e non armonizza colla declamazione teatrale; le enfasi dell'attore li colpiscono vivamente, e non s'accorgono della monotonia della dizione, non vedono i confini della sublimità, e della stravaganza, della semplicità e della trivialità, ed inebriati della bellezza o dei versi, o dei pensieri, non prestano attenzione ai modi prescritti all'attore dalle buone regole dell'arte per metterle in luce. Nelle arti, il cui diletto dipende dall'immaginazione bisogna veder molto, e sentir bene per formarsi un'idea giusta del buono, e del bello.

Gl'ignoranti sono quelli, che più vivamente sentono diletto in teatro, purchè non nasca loro il brulichio di volerla far da giudici. Per poco che una rappresentazione contenga di che appagar l'occhio, l'ignorante si contenta di ciò che ha veduto; se poi ella racchiude in se

quella magia chiamata effetto, e di che sono piene le rappresentazioni spettacolose, allora gli pare di toccare il cielo colle dita, gongola dalla gioja, e batte, e pesta, ed urla come un forsennato. Qual conto si debba fare del suo applauso, lo abbiamo più volte veduto, ed ecco il caso della risposta d'Ipomaco al suo scolaro suonatore di flauto: E non ti vergogni di essere stato applaudito da questa razza d'uditori? Se poi s'avvisa l'ignorante di dar un giudizio su ciò che ha ascoltato, e veduto, è facile indovinare quale possa essere: disapprovazione del bello che non intese, ed encomio del cattivo da che rimase soavemente tocco.

Quanto l'ignorante prova diletto, altrettanto l'incontentabile s'annoja; sia egli dotto o no. Nel primo caso, il suo spirito, sempre intento a rilevare i difetti, è poco disposto a sentire con pari forza

le bellezze; tal volta per temperamento; tal altra per vanità, si scaglia con calore contro i primi, e contraddice alle seconde; ride ironicamente nelle tragedie, e s'inquieta seriamente nelle commedie; nelle une, lo stile o è troppo aspro, o è troppo prolisso, la storia è tradita, i caratteri falsificati, i pensieri ora troppo ampollosi, ora troppo comuni, e gli attori ora gonfii, ora triviali, e sempre cattivi; nelle altre, grida contro la condotta; l'azione è senza interesse, i caratteri fuori di natura, i sali comici sono freddure, gli attori intollerabili. Ad onta di tante pene che soffre, non può distaccarsi dal teatro. Uno spettatore di tal tempra non val nulla nè per se, nè per gli altri, ed è molto infelice: La Fontaine diceva: *les délicats sont malheureux, rien ne saurait les satisfaire.*

Lincontentabile non dotto è meno no-

joso a se, che altrui, e di questa specie ve ne ha in buon numero. Giudica tutto cattivo senza aver un'idea del buono; l'orgoglio, e lo spirito di contraddizione sono i regolatori del suo giudizio; non ascolta che astrattamente, perchè il suo intelletto non si presta all'attenzione; dalla prima scena d'una tragedia, o d'una commedia, giudica di tutta la rappresentazione, ed il suo voto è sempre negativo.

Non contento d'esser solo ad annojarsi, comunica la sua noja ai vicini, che s'inquietano più per lui, che per i difetti di ciò che vede sulla scena, non può star fermo al suo posto, s'alza, passeggia; entra ed esce dai palchi finchè terminata la rappresentazione, si scatena contro il cattivo gusto degli spettatori, che hanno applaudito, taglia sentenze senza aver ascoltato bene, e molto meno ben sentito per l'incapacità di ben ascoltare,

e di ben sentire. La disapprovazione di un giudice di tal fatta è la cosa più indifferente e per lo scrittore, e per l'attore. Egli è punito, non dal disprezzo di chi è scopo delle sue sciocche sentenze, ma dalla disistima di chi ha la sventura d'ascoltarlo.

Lo spettatore discreto rare volte s'inganna nel suo giudizio, quando disapprova. Pieno di quella verità, che nessun'opera umana può dirsi perfetta, non istà coll'occhio di lince a penetrare ne' più reconditi nascondigli degli errori per metterli in mostra a piena luce, e la rappresentazione deve essere ben priva di merito, e carica di difetti se giunge a strappargli uno sfavorevole giudizio; egli siede in teatro spoglio d'ogni preoccupazione, e la sua anima è preparata a ricevere tutte le impressioni, che la circostanza scenica de' personaggi, e la magia

della declamazione sapranno suscitarle; il suo giudizio non è esatto, perchè lascia correr l'acqua giù per la china senza dar grande importanza alle materie infette che possono intorbidarla. Contento di tutto, approva con facilità, in buona fede, con calma, con quiete, ed esce dal teatro coll'animo soddisfatto di ciò che ha veduto e sentito. Il giudizio di spettatori di questa tempra non può servire di norma agli attori. In tutte le arti non è che la critica, che apre la strada alla perfezione; quella critica che mettendo in piena luce gli errori, indica altresì la via giusta onde evitarli, e lo spettatore or ora descritto è uno spettatore comodo per gli attori, e per gli scrittori. Quanto dubbio è il suo giudizio, se favorevole, altrettanto è sicuro, se contrario. In generale hanno torto gli scrittori, e gli attori, allorchè si lagnano del pubblico pel loro poco felice

successo; dovrebbero anzi star in guardia, e con maggior rigore giudicar se stessi quando sono applauditi. Perchè in cento volte che il pubblico applaude, s'inganna ottanta volte, e quasi mai quando disapprova.

Le somme bellezze piacciono e al dotto, e all'ignorante, e all'intelligente, ed al zotico; esse hanno una magia infallibile che incanta, e rapisce tutti i cuori; le chimere illudono la moltitudine, e fanno ridere i pochi intelligenti: quest'ultime sono di gran lunga maggiori in numero delle prime, e trovano buona accoglienza in ragione della superiorità del numero degli idioti in confronto di quello dei saggi.

Ad accrescere la confusione de' giudizj del pubblico, s'aggiunge la cabala. Questa è favorevole a taluni, perniciosa ad altri. Ma come sono passeggieri i trionfi dei

primi, così sono di breve durata le peripezie de' secondi.

Nelle belle arti, chi ravviva il buon gusto è il genio; chi lo corrompe è l'ambizione. Quell'artista che non è fornito abbastanza di genio per sentire, e conoscere le vere bellezze della sua arte, ma che ha abbastanza studiato, od imitato per acquistarne alcune, forma un miscuglio di buono, di bello, di manierato, d'insipido, di enfatico.

A separare, e distinguere il bello, e il buono reale da tutto ciò che è soltanto apparenza, non è opera così agevole; ed è qui dove più che mai fa bisogno di tatto fino, di gusto squisito, di savio discernimento per non essere confuso nella turba volgare degli spettatori, ed accalappiato dall' apparenza.

Fra tutte le arti imitative, credo, che la più difficile sia l'arte teatrale; ma la

difficoltà non istà soltanto nell'esercizio di cotest'arte, ma ella si estende pur anco su chi l'ascolta. Se un attore per esprimere le sensazioni, e le passioni interne fa delle contorsioni di viso, è segno che non sente; se un'attrice per rappresentare un'ingenua fa delle smorfie, è tutt'altro che un'ingenua, ed il pubblico che applaudisce, fa vedere d'essere stato colto al laccio dell'artifizio, e l'ambizione dell'attore, e dell'attrice vieppiù ringalluzza, e fa dir loro: *Il pubblico è mio ogni volta ch'io lo voglio.*

Se il pubblico in generale sapesse che le contorsioni di viso, e le smorfie non sono tollerabili in teatro, che nei caratteri comici bassissimi, e buffoni, non sarebbe sì prodigo d'applausi, ed allora gli attori non si farebbero un idolo del loro difetto. L'attore fa il pubblico, ed il pubblico fa l'attore: esaminiamo. Se un at-

tore di genio, dotto della scienza, e dei precetti della sua arte, allontanandosi da tutte le fallaci illusioni, che seducono l'attore mediocre, è padrone della sua arte, si slancia fuori del battuto sentiero, traccia nuove vie, e vincendo le più intralciate scabrosità, corre dritto, e sicuro dietro l'orme del vero, visibile soltanto all'uomo di genio; allora l'attore mettendo sott'occhio del pubblico il buono, ed il bello reale, imprimerà nella sua mente un'idea giusta di questo buono, di questo bello. Quanto più cotesto attore di genio guadagna sul cuore, e sull'opinione del pubblico, altrettanto deve astenersi dal mettere in pratica quei soliti meschini artifizj di mestiere che seducono la moltitudine, e riescono ingrati allo spettatore intelligente. Costa un gran sacrifizio all'attore, lo sento; ma quanto non acquisterà egli di stabile gloria, se potrà dire

a se stesso: io ho contribuito alla riforma del gusto del pubblico, io gli ho fatto vedere, e sentire le vere bellezze della mia arte, io sono stato norma a più retti giudizj. Allorchè in Parigi l'arte drammatica trovò protezione e ricompense, si vide una schiera d'ottimi attori, ed attrici succedersi gli uni agli altri, ed il pubblico di quella capitale divenne giudice delicato, e severo: si eressero stabilimenti d'istruzione per l'arte della declamazione; uomini di lettere accorsero in folla al teatro; la critica avvertì gli attori dei loro abbagli, e gl'incoraggiò colle lodi; l'amor della gloria svegliò l'emulazione, e l'arte salì via via ad un punto, che formò l'ammirazione di tutta l'Europa. Londra, Vienna, Berlino, non tardarono ad entrare in lizza, e disputare la palma, ed il loro teatro divenne ben presto oggetto di nobile, e patrio orgoglio. È l'abitudine

di ben vedere che ravviva il buon gusto. Il pubblico che avrà ricevuto profonde sensazioni da un attore di genio, ma dotto dei precetti scientifici della sua arte, le scolpirà nella memoria, e allorchè ritornerà al teatro, vorrà essere tocco dalle medesime sensazioni, e se l'attor nuovo non può superare, o almeno eguagliare il suo predecessore, il pubblico uscirà dal teatro disgustato, e qualche volta con dei segni non equivoci del suo malcontento; ma il pubblico non acquisterà mai buon gusto, nè tatto fino in teatro, finchè una lunga abitudine di veder bene non gli spiani la via di giudicar bene, e ad ottenere quest'effetto è di mestieri, che l'arte sia protetta, che gli attori siano non solo praticanti, ma istruiti della dottrina, e dei precetti della declamazione.

È facile intendere dopo ciò che si è detto, quanto siamo ancor lontani da quella

finezza di giudizio che valga a tenere nei giusti limiti gli attori, e quanto buon giuoco abbiano gli artisti mediocri per satollare la loro avidità d'applausi, e come per ora spetti più all'attore il condurre il pubblico sulla buona via, anzichè il pubblico vi conduca l'attore. Quando la voce dei pochi intelligenti otterrà la preponderanza sui molti idioti, ed inesperti, allora il pubblico formerà l'attore, perchè questi, vedendo andar a vuoto tutti i suoi artifizj, conoscerà la fallacia dei mezzi adoperati per lo addietro da' suoi modelli, e porrà animo, e cura a servirsi di quelli predicati dalla teoria, e messi in esecuzione dagli attori assennati, e di genio. Ma finchè la bisogna va sul piede in che si trova, gli attori che hanno trovato il segreto di farsi applaudire a qualunque costo dal numero maggiore, e che sono costretti a cambiar paese sei sette

volte l'anno, meritano compatimento; ma i giovani iniziati in cotest'arte, si guardino dall'imitarli, perchè il pubblico fa più presto ch'essi non pensano a cambiar d'avviso. Potrei addurre per incontrastabile esempio il pubblico torinese, se la tema d'essere accusato di parzialità per la compagnia a cui sono aggregato, e di adulazione per il paese in che vivo, non mi costringesse al silenzio.

Troppo più potrei diffondermi in questo ingrato argomento, ma chiuderò col dire: che chi più di tutti potrebbe, in attenzione di provvide governative misure, preparare il pubblico alla riforma del gusto ne' suoi giudizj, si è il giornalista. Il pubblico in generale aspetta come *in genibus Deorum* la sentenza de' gazzettieri sugli scrittori, e sugli attori. Se meno prodighi degli ampollosi sostantivi d'incomparabilità, di sublimità, di perfezione ai

genj mediocri, meno acri nelle loro censure, più analizzatori dei pregi, e dei difetti, spargessero i loro articoli di sani, veri, utili precetti applicabili alle particolari circostanze, che hanno provocato il loro giudizio, otterrebbero il doppio intento di abbassare la jattanza degli attori, e di aprire gli occhi del pubblico sul suo inganno. Ma per una crudele fatalità, la critica de' gazzettieri va quasi mai disgiunta dalla mordacità, e l'elogio non conosce misura, ed in conseguenza e l'una e l'altro rimane senza effetto. Gli uomini possono amare d'essere corretti, ma giammai d'essere posti in ridicolo, e perciò le censure mordaci, ancorchè racchiudano utili verità, costringono l'attore, per una nobile vanità, a mantenersi ne' suoi difetti, che cerca di giustificare colla pubblica approvazione, e le lodi prodigate vengono considerate come ef-

fetto di motivi estrinseci al vero merito.

Ho detto altra volta che l'Italia ha una attitudine prodigiosa all'arte teatrale, e che basta un impulso ad accendere, e dar moto a tutto: ma cotant'opra sta nel volere de' principi.

DECLAMAZIONE

TRAGICA

Ecco uno dei tanti argomenti soggetto delle più eloquenti e vive discussioni de' dotti di tutte le nazioni, che scrissero di teatro: la tragica declamazione. La Motte, Diderot, il nostro Riccoboni, Enghel, e tant'altri che dell'arte drammatica favellarono, vogliono, che la declamazione tragica sia semplice, e non si allontani dalla vera natura anche nei caratteri più sublimi ed eroici, perchè l'arte rappresentativa è un'imitazione della natura, e gli eroi di tutti i tempi, e di tutti i luoghi hanno sentito, e sentono le

passioni nell'istessa maniera di tutto il resto degli uomini, e parlano come tutti gli uomini parlano.

La Harpe, Dorat, Bœtheux, Grimarest, e più di tutti Voltaire, esigono che la tragedia sia declamata con dignità, pompa, e magnificenza; perchè un linguaggio, che è al disopra del linguaggio ordinario, deve essere anco pronunziato con un tuono superiore al famigliare. Un tale contrasto non è che la conseguenza d'una prima controversia cioè: se la tragedia debba essere scritta in prosa, od in versi. V'hanno certe quistioni che presentano da tutti i lati buone ragioni, secondo la particolar maniera di vedere, e di sentire, e sono poi quelle che più menano rumore, e rimangono sempre indecise finchè il tempo, l'esperimento, l'esempio entrano di mezzo, ed i fatti distruggono l'effetto delle parole; e per

quanto si sia detto nel confronto dell'Ossian con Omero, della Clarissa di Richardson con l'Eneide di Virgilio, di Tom Jones di Fielding, del Gonsalvo di Florian coll'Orlando furioso dell'Ariosto, e della Gerusalemme liberata del Tasso; Omero, Virgilio, Ariosto, Tasso sono sempre i padri dell'epica poesia, e lo saranno finchè non sorga chi colla forza dell'immaginazione, colla viva pittura de' caratteri, colla magia della locuzione spanda cotanta luce da ecclissare lo splendore di questi sommi poeti. Quanta guerra non s'è mossa al verso sciolto!

Ma poichè ad onta dell'opinione di alcuni valorosi letterati, le migliori tragedie di tutte le nazioni sono scritte in versi, e sembra, che per ora non si voglia abbandonare questo antico cammino, giova credere che il verso abbia un'azione diretta, e maravigliosa sulla tragedia, assai

più che la prosa, ed è a ben declamarlo che un attore deve por animo e diligenza.

Per conoscere l'importanza della retta declamazione del verso, bisogna che l'attore sappia cos'è poesia.

La poesia è l'imitazione della bella natura espressa con discorsi misurati. Quest'imitazione si estende agli Dei, ai re, agli eroi, al cittadino, al pastore, agli uomini in generale. Tutti questi enti sono l'oggetto dell'imitazione. Nella tragedia, come nell'epopea vi sono gradi di personaggi, d'interesse, di passioni, di situazioni, e lo sono con quella dignità degna della poesia. Quindi la poesia fa uso delle parole, e ne abusa; ella ne estende il senso, e lo rinserra, e lo rinversa. Se l'attivo è più comune nella prosa, la poesia lo sprezza, ed adotta il passivo, ella applica epiteti, di cui la prosa ben di rado s'adorna, ella li pone d'avanti al sostan-

tivo, quando la prosa li mette dopo, e dopo quando la prosa li pone d'avanti; ella adopera il singolare per il plurale, il plurale per il singolare; ella prende la parte per il tutto, il tutto per la parte; veste di corpo lo spirito; dà vita, ed anima a chi non l'ha, e come vergognandosi d'essere a livello delle menti volgari, s'avvolge nelle allegorie, non dice le cose che a mezzo, getta rapidamente lampi d'erudizione, disegna leggermente luoghi, avvenimenti, e tempi perchè suppone, che coloro che l'ascoltano sono in istato d'intenderla. In somma presso lei tutto è ricchezza; il suo cammino è coperto di diamanti, e circondato di fiori. Questi principj sono applicabili a tutti i generi di poesia, e lo scrittore che ha un gusto fino altera, o fortifica le tinte secondo il bisogno, e secondo la condizione del verso. Il color generale della poesia dram-

matica si è, che tutti i pensieri, tutto l'ordine, tutte le espressioni abbiano una specie di tendenza al termine, ed al compimento dell'azione (1).

Ma siccome vi è l'alto, e il basso drammatico, cioè la tragedia, e la commedia, così il color generale, che è quello dell'azione, ha anch'esso le sue tinte differenti, che sono segnate non solo nella qualità dei soggetti, ma ancora in quella de' personaggi. Un verso delle commedie di Goldoni sarebbe prosa in una tragedia d'Alfieri, un verso tragico un'affettazione in un dramma comico, perchè la poesia tragica vuol comparire maestosa, e perciò sceglie i suoi soggetti, e perfezionandoli, li fa maggiori di loro stessi, e a tale effetto innalza il suo stile colla scelta delle

(1) Bœtheux! Principes de la littérature, 1 traité des beaux arts réduits à un principe.

parole, delle frasi, e delle costruzioni. La stessa ragione adunque comanda che allorquando si recita, o si legge versi, si reciti e si legga con un tuono ben superiore a quello della prosa.

È fuor di dubbio, che i valenti poeti non hanno scritto tanti bei versi perchè siano ridotti al tuono della prosa.

I più bei versi non appariscono più tali, quando una dizione famigliare ne fa scomparire le bellezze. Ma la declamazione tragica deve essere affatto differente dalla declamazione epica, e lirica, perchè s'avvicina alla natura quanto i personaggi introdotti nella tragedia. La natura tragica è in gran parte ideale, il linguaggio deve esserlo del pari. Far parlare Agamennone, Cesare, Saulle col linguaggio comune degli uomini, sarebbe, per una male intesa, e direi pur anco, colpevole imitazione, distruggere quella

natura ideale dall'arte della tragedia dipinta, e decomporre quella bella lingua poetica, che ha costato tante vigilie a que' poeti, che la parlarono meglio.

Parlar nobilmente, dignitosamente, senza gonfiatura, e senza trivialità è il capo d'opera dell'arte. Il parlar nobile, è l'espressione del sentimento e dell'eroismo. Una declamazione esageratamente gonfia estingue la verità.

A fianco del sublime v'è lo stravagante, ed è questa stravaganza, o la trivialità, che vedo regnare nella maggior parte de' nostri tragici. Essi credono collo smaniarsi, colla fatica de' polmoni, e di tutti gli organi naturali di toccar il punto della perfezione, e non s'avveggono che diventano energumeni, ed in vece di quello della perfezione hanno toccato il punto della stravaganza. Basta un tuono o un semituono di più, o di meno per ren-

dere stravagante o triviale ciò che senza questo vizio sarebbe stato perfetto. Spetta al tatto fino, e delicato dell'attore ad indicargli fin dove può giungere senza ferire la nobiltà e dignità tragica. Vi sono molte circostanze che esigono una magia di dizione che diventa assolutamente declamazione, e al di sopra ancora di quel parlare nobile, ma semplice, linguaggio abituale dei personaggi tragici. A tutti i discorsi diretti al popolo, alle aringhe degli ambasciatori s'addice una declamazione più alta, più pomposa. La stessa declamazione deve essere impiegata in quei versi che hanno più pompa che sentimento. Ella deve innalzarsi ancor più ne' racconti poetici, come quello di Teramene nella Fedra di Racine, o nei squarci del tutto lirici di David nel Saulle di Alfieri; spetta al talento dell'attore il sentire qual è a questo riguardo la necessaria misura.

Un carattere franco, e sviluppato deve avere una dizione più rapida d'un profondo politico.

La declamazione d'Oreste non può convenire a Filippo secondo. Spetta ancora qui al genio, ed al gusto dell'attore a sentire il valore di ciascun verso, e dar questo valore ai bei versi, ed ai bei pensieri in modo da fissare l'attenzione del pubblico sulle cose, e non sulle parole, e passare leggermente su quelle che sono fredde, ed insignificanti come ne sfuggono qualche volta ai più bei genj, e come troppo spesso si ripetono dagli scrittori d'un ordine inferiore.

L'arte della declamazione consiste principalmente nell'unire alla pronunzia l'espressione del gesto per far sentire tutta la forza del pensiero. Ma non basta ad un attore avere una bella voce, ed un movimento nobile, e grazioso per adem-

pire a tutti i suoi doveri riguardo alla declamazione. Ogni giorno si veggono attori che hanno invecchiato in una falsa maniera di declamare, perchè non hanno pensato che la natura non pulisce i diamanti formandoli, ma ch'essi non brillano se non a forza di fatica, e lavoro.

L'arte della declamazione è una eloquenza esteriore che col mezzo della viva voce anima, ed accresce forza agli argomenti più veri, li fa sentire con pari forza a chi li ascolta, e produce maravigliosi effetti. Quest'arte ha un così esteso dominio, che passa nei pergami, nei fori, nelle accademie, nelle società letterarie, nelle conversazioni, nei pubblici, e particolari teatri.

Ma prima di declamare bisogna saper parlare, saper ben pronunziare, graduar la voce, e le sue inflessioni. La voce è la strada del cuore; bisogna spianare questa

strada coll'illuder l'occhio, e blandire l'orecchio: guai a chi cambia i sospiri in gridi acuti! guai a chi in mezzo a un frastuono vago, e confuso lascia spirare le parole appena proferite!

Io non analizzerò quella varietà immensa d'inflessioni, di che la voce è suscettiva, e che siamo obbligati di porre in opera nella declamazione per emettere con aggiustatezza tanti, ed innumerabili pensieri; sono persuaso che non si potrebbe mai scrivere quanto basta per empierne il soggetto. Se Quintiliano (1) parlando dell'azione dice, che non bisogna sempre tenersi ai precetti, ma ch'egli deve prender consiglio dalla propria natura, io credo poter dir lo stesso sull'articolo delle inflessioni vocali, nel di cui retto uso sta la magia della declamazione, se ciascuno

(1) Quint. in pronuntiatione lib. 11, cap. 3, 6.

seguendo il suo naturale grave, o leggero, dolce o violento diversificherà in proporzione i tuoni, i semituoni, e le infinite inflessioni vocali. L'ammirabile operazione della natura, che ha reso la forma dei corpi umani così dissimili nel tutto, e nelle sue parti, ci conduce naturalmente a questa riflessione. Fra tante varietà sorprendenti, si rimarca fra l'altre che mai la voce degli uomini si rassomiglia. Questa ineguaglianza non può derivare che dalla differenza, che passa tra gli uni e gli altri nella costruzione degli organi interni. Ora come si può immaginare di prescrivere tuoni certi, e convenevoli a tanti uomini, ciascuno de' quali ha una voce differente, e ne farà uso secondo la propria natura? Basterà dunque segnare in complesso quei tuoni esprimenti malinconia, gioja, dolore, furore, e simili passioni; ma è inutile tracciarne gli esempj

per iscritto, bisogna darli necessariamente a viva voce, e che la pratica d'un abile maestro ne faccia sentire tutta la finezza.

Si può dire, anche scrivendo, al giovane che batter voglia la tragica carriera; Trema, diffida di un arrogante istinto che ti fa arrischiare tutto; esamina bene quest'arte, ed esamina bene te stesso; con occhio severo osserva il carattere di tutti i tuoi tratti, e vedi se può essere abbastanza mobile per quadrare colle diverse passioni, che tu dovrai dipingere, e sentire; sulla tua fronte deve vedersi animata l'ambizione, la rabbia, l'odio, e l'amore. Vuoi sulla scena eccitare tenerezza? è di mestieri, che il tuo esteriore, il tuo portamento interessi e possa istillare negli agitati cuori tutte le passioni, che tu devi esprimere, e sentire. Nelle parti furibonde, un occhio scintillante dipinga un'anima bollente; voce, gesto,

portamento siano terribili, che tutto un popolo frema in vederti, che riconosca in te un implacabile Oreste, un delirante Saulle, uno straziato Aristodemo, nel cui seno accoglie virtù, delitto, e rimorso. Sappi che per scolpire queste immagini nel cuore de' spettatori, è forza che la tua anima sia accesa da un fuoco divino, che la tua mente rifletta, ed il tuo cuor senta.

L'entusiasmo, e le profonde riflessioni de' tragici poeti, nel tempo ch'essi compongono, non sono che l'effetto dell'intero raccoglimento del loro spirito, che esamina la fonte dei sentimenti interni, e delle passioni dell'anima. Egli è allora, che essi vedono la collera, la compassione, la vendetta, la tenerezza, ed il resto delle passioni, in modo che la pittura, che in seguito fanno, è talmente viva, talmente vera, che i lettori non vi tro-

vano nulla da togliere, nulla da aggiungere. Ora come si potranno recitare, o declamare, infine dar vita a questi pensieri, a sì forti pitture, senza il tuono armonico dell'anima? L'attore si esalta, si riempie d'entusiasmo declamando al pari del poeta che compone. Se l'anima che ha ispirato i pensieri, detta del pari la dizione, i tuoni saranno veri, e variati all'infinito. L'attore in sì fatta guisa animato, ha con se una porzione di quel fuoco divino, di quell'immaginazione viva ed ardente che ispirò il poeta, si concentra nel suo soggetto, e dimentica l'intera natura. Io l'ho sentito questo fuoco, la sua fiamma ardeva la mia anima, ed ancora le scintille di quell'incendio crepitano nel mio cuore scrivendo di declamazione: oh Saulle! oh Aristodemo! quanto studio, quanti sudori mi costaste, e quanti deliziosi momenti gustar mi faceste!

Io non parlerò della indispensabile necessità di ben pronunziare perchè tutti la conoscono, dirò soltanto che colui che non può correggere i difetti essenziali di qualche dialetto, o i difetti di natura, non s'esponga giammai a declamare la tragedia, perchè correrà il rischio di far ridere, quando dovrebbe far piangere. Non si può esser buon tragico con difetti essenzialmente ridicoli. Per rendere ancor più manifesto la proposizione da me emessa di declamare coi tuoni dell'anima, da cui dipende la buona, o cattiva riuscita d'un attore tragico, e per ispiegare ciò che si deve intendere per i tuoni dell'anima, basta il ricordarsi di questo precetto: sentire ciò che si dice; ecco i tuoni dell'anima. Tutti i maestri di declamazione concordano nel dire, che il primo maestro di declamazione è il cuore, e quando questo cuore sarà veramente tocco

dagli affetti, che il poeta ha messo in moto nella tragedia, egli darà alla voce i tuoni, e i semituoni, e tutte le proporzionate inflessioni; egli terrà nel limite prescritto l'attore perchè non passi nello stravagante cotanto vicino al sublime, e gli fornirà tutti i mezzi allo scoppio conseguente delle passioni che lo agitano, e farà sentire che sente. Un esempio di fatto della necessità, che il cuore senta per ben declamare, lo troviamo in un grazioso aneddoto accaduto al signor di Voltaire allorchè assisteva alle prove della sua tragedia Alzira. Non mi ricorda se la Dumesnil o la Lecouvreur, entrambe celebri attrici tragiche di quell'epoca, rappresentava la parte principale. Voltaire in un punto animatissimo, ed interessante non si mostrava contento del modo con cui l'attrice esprimeva l'interna passione; e la faceva ritornar da capo ripetendo:

ce n'est pas ça. Annojata l'attrice, disse al celebre poeta: *dites moi donc comme il faut faire?* e Voltaire rispondeva: *je ne sais pas le faire, mais je sais que ce n'est pas ça.* Il dialogo si riscaldò e Voltaire ne' modi i più inurbani investì l'attrice; questa a poco a poco scolorì, fremè, finchè non potendo più reggere alla piena dell'ira, e della vergogna proruppe in veementi querele. Allora Voltaire gridò forte: *voilà comme il faut faire, voilà comme il faut faire*; fece le sue scuse all'attrice, e questa seppe trarsi gran profitto dalla lezione di fatto, che nel punto in contesa produsse ne' spettatori un effetto maraviglioso. Ecco da questo esempio, che l'illusione è perfetta quando si sente che l'attore sente ciò che dice.

La perfetta illusione scenica consiste nel persuadere gli spettatori, per quanto è possibile, che la tragedia non è una

finzione, che non sono i comici, ma gli eroi stessi che agiscono e parlano. Ed è su questo principio che Riccoboni ed Enghel hanno stabilito i precetti di declamazione, ch'io non posso seguire, nè approvare. Tutto il mondo sa, dicono a un dipresso, che Cesare, Alessandro, e tutti gli eroi dell'antichità erano uomini come noi, e si è persuasi ch'essi non trattavano le più grandi passioni, e le azioni più eroiche non altrimenti, che i grandi uomini dei nostri giorni, e che in conseguenza il buon senso vuole una dizione semplice, e naturale, e che l'attore tragga tutte le tinte dal vero.

Dunque dietro questo precetto è inutile scrivere in versi. Cesare, Alessandro, e gli eroi tutti antichi e moderni, parlarono in prosa, e sentirono come tutti gli altri uomini sentono e parlano: esaminiamo. Nulla di più giusto che l'attore

tragga tutte le tinte dal vero; ma si cessa d'esser veri quando si adorna la dizione con quella pompa proporzionata alla pompa dei sentimenti espressi dal poeta?

Il patetico, ed il terribile animati da una ispirazione poetica, sono le essenze della tragedia: questi affetti sono in noi scolpiti dalla natura, e noi possiamo amare gli spettacoli terribili che la tragedia ci presenta, e trovarvi qualche cosa che c'innalza, e ci consola. Se il poeta per mettere in azione questi due affetti, farà parlare Alessandro, Cesare, e gli eroi con un linguaggio chiamato degli Dei, che non è della natura comune, e perchè l'attore non dovrà dare alla dizione un tuono superiore al tuono del linguaggio comune? sì signori: in teatro voce, gesto, dizione, non sono la voce, il gesto, la dizione delle private società, e molto più nella tragedia.

La più grande difficoltà, e il precetto più essenziale consiste nel confine che dar si deve al tuono tragico, per non eccedere nello stravagante, e ciò spetta al talento dell'attore, che deve por animo, e studio a far che la declamazione quadri non solo coi pensieri, ma collo stile del poeta. Quando mai, nella natura comune, gli eroi hanno parlato un linguaggio metaforico e figurato? quando mai i loro pensieri furono espressi con discorsi misurati? saranno usciti perciò dai limiti della natura? No: sono entrati nella regione del sublime, e si sono vestiti di una natura non tale qual è, ma quale dovrebbe essere. Gli attori guidati per mano del poeta entrano nella stessa regione, innalzano la loro dizione a misura che il poeta estolle i suoi pensieri, e voce, portamento, gesto prendono quel tutto maestoso suggerito dalla natura ideale della

tragedia, e tanto diversa dalla natura comune.

Spingo ancor più lontano il mio ragionamento: siccome è obbligo dell'attore di seguire scrupolosamente l'intenzione del poeta, non si può meglio servire questa intenzione, che col trasportarsi con lui; e siccome accade che anche il poeta esce qualche volta dal genere della poesia drammatica accostandosi al lirico, anche l'attore abbandona la dizione drammatica per approssimarsi alla lirica; quest'errore di convenzione fra l'attore, e il poeta produce mirabili effetti.

Guai all'attore che declamasse la profezia di Gioad nell'Atalia, o i versi di David con una dizione semplice, e naturale! ne distruggerebbe tutto l'effetto. Come si potranno declamare con naturalezza e semplicità i seguenti versi d'Aristodemo senza distruggere l'illusione che

quel re delirante ed agitato deve promovere?

Oh dirupi d'Itome! oh sacre sponde
Del sonante Pamiro, e del Ladone!
Più non udrete delle mie vittorie
I cantici guerrieri! Oh reggia! oh casa
Dei generosi Eraclidi infamata,
E di sangue innocente ancor vermiglia!
Ricopriti d'orror; piomba sul capo
D'un empio padre, e fra le tue rovine
L'infamia sua nascondi, e il mio delitto.

Questa violenta espansione di un'anima commossa, e combattuta da dolore, timore, rimorso non può avere altri limiti, che quelli che il talento dell'attore saprà assegnarli; limiti, che devono procedere dallo stato in cui si troverà la sua anima in quel punto, e da quello della maggior, o minor forza della sua voce.

Se non poche tragedie vanno debitrici del loro felice successo, in teatro, alla bellezza dei loro versi, perchè l'attore non dovrà, mettendo ad evidenza questa bellezza, nascondere all'ombra di essa i difetti che racchiudono? La magia della dizione va di piè pari colla magia della poesia, ed impone, in teatro, silenzio a quella critica, che in privato esercita poi le sue funzioni.

Io non proseguirò più oltre perchè ripeto, che i precetti più istruttivi, e veramente utili, riguardo alla declamazione, devono essere dati a viva voce, e non col mezzo di un'espressione morta qual è la scrittura, e do fine colle parole del nostro Riccoboni: Non cesserò mai di raccomandare alla cura di que' governi, che animar vogliono la bella arte drammatica, di stabilire delle scuole di declamazione.

I rettori di collegi, e delle pubbliche

scuole danno è vero alcune nozioni superficiali ai fanciulli sulle diverse professioni, che si esercitano in tutti gli stati della vita civile; ma siccome la cura principale, che viene loro imposta, è quella d'insegnare ai fanciulli la lingua latina, così non hanno il tempo di trattare profondamente le altre materie. Oltre a ciò essi hanno a fare con una gioventù, che non è formata, ed incapace, non solamente di far solide riflessioni da se stessa, ma di sentire nemmeno quelle che dal rettore le son fatte. Un provetto attore che avesse una cattedra pubblica, che trattasse dell'arte di declamazione, sarebbe utile alla società quanto qualunque altro stabilimento di istruzione pubblica: la gioventù non imparerebbe la declamazione, che alla fine de' suoi studj, ella sarebbe più avanzata in età, ed in conseguenza più atta a comprendere quei ra-

gionamenti che le si terrebbero, e soprattutto a ricevere, e sentire quelle impressioni naturali, forti, che farebbe su lei la viva voce d'un modello animato, declamando, ed ammaestrando su tutti i differenti generi di quest'arte.

DELLA

COMMEDIA

La commedia nacque nei borghi dell'Attica, e rimase lungo tempo rozza ed indecente; Susarione fu il primo che da Megara portò in Atene la commedia, quindi Eusenide, Epigene, e Milo. Ma il primo che diede una forma alla commedia fu Epicarmo in Sicilia. Aristotile ed Orazio lo commendarono altamente, e fu imitato da Plauto comico latino; successero quindi Cratino, Feretride, Eupoli e molti altri, ma il più celebre fu Aristofane.

I commentatori del teatro Greco distinguono tre epoche della Greca commedia.

L'antica, la media, la moderna; su questo argomento consiglio gli amatori della drammatica letteratura a leggere il corso di letteratura del signor Schleghel, che ne fa un'estesa, profonda, e ben ragionata descrizione. Egli confuta i commentatori che lo precedettero, e non distingue altra epoca della Greca commedia, che in antica, e moderna. Il principe della prima fu Aristofane, della seconda Menandro.

La commedia Greca variò di soggetto, e di forma, secondo le circostanze politiche di quella regione.

Il soggetto dell'antica commedia era interamente politico; la vita privata e domestica non vi era imitata che di passaggio, e nei rapporti colla vita pubblica. La commedia aveva il suo coro, che per lo più rappresentava la parte del popolo. Le parole del coro spiegavano tutta la

ricchezza della poesia lirica, la più bella, la più ispirata, degna della tragedia per l'elevatezza dei pensieri, e dei versi.

Ciò che distingueva il coro comico dal tragico era la parabase. Si chiamava così un pezzo estraneo alla commedia, nel quale il poeta parlava al pubblico col mezzo del coro; ora egli vantava il proprio merito, e si rideva di quello de' suoi competitori, ora approfittando del dritto di cittadino d'Atene, emetteva proposizioni, o serie, o facete, utili al pubblico bene. È forza però convenire che questa parabase è contraria all'essenza di ogni drammatico componimento; perchè la legge generale di questo genere si è, che l'autore sparisca per far vedere soltanto i suoi personaggi, e che questi parlino fra loro, come se gli spettatori non vi fossero.

Rovesciata dopo la guerra del Pelopon-

neso l'antica costituzione d'Atene, e stabiliti da Lacedemone i trenta tiranni, uscì un editto con cui si abilitava ogni cittadino, che si credeva offeso nella commedia a reclamare giustizia dell'ingiuria, e proibiva l'introduzione sulla scena di personaggi reali, e qualunque individuale indicazione.

Tolta alla commedia la satira personale cadde nella insipidezza, ma la forma seguitò ad essere un di presso la stessa.

Privata l'antica commedia Greca della sua libertà, dopo un'epoca intermediaria di vacillazione, e di varj tentativi, l'arte comica si sviluppò sott'altra forma, e venne definitivamente adottata. Questa forma, che fu seguita da Plauto, e Terenzio comici latini, e ch'è la stessa de' nostri giorni, diede origine alla nuova commedia Greca.

Il comico ideale della natura umana,

che formava l'essenza dell'antica commedia, si restrinse nei limiti dell'imitazione della vita. La nuova commedia non ha per iscopo di sferzare l'individuo, ma il vizio in generale.

L'antica commedia parlava all'immaginazione, mettendo in moto tutte le nostre facoltà attive. La nuova coll'imitazione della vita reale parla allo spirito, ed alla ragione colla verosimiglianza dei fatti. Filemone, Apollodoro, e Menandro furono quelli che diedero lustro alla nuova commedia, e la portarono al punto di perfezione possibile; Menandro ottenne otto volte il premio della corona d'oro. Nel breve spazio che divide la guerra del Peloponneso dai primi successori di Alessandro, comparvero migliaja di commedie del nuovo genere, ma il tempo portò una tale devastazione nell'ammasso dei letterarj tesori, che non ci rimangono nella

lingua originale, che mutilati incomprensibili fragmenti.

Da Vossio Olandese, che raccolse, e tradusse il più che gli fu possibile di questi fragmenti, non ho potuto rilevare quanto basta per poter giudicare da ciò che ci rimane, ciò che abbiamo perduto.

Gl'Italiani imitatori, e seguaci della nuova commedia Greca dietro i modelli lasciatici da Plauto, e Terenzio, diedero nel cinquecento una forma regolare alle loro commedie avendo sempre di mira in esse la pittura delle costumanze, e dei caratteri della vita famigliare.

Divenuti gli Spagnuoli signori di molte provincie Italiane, portarono in teatro il gusto stravagante, il maraviglioso, il romanzesco, e nel seicento la Vita è un sogno, il Sansone, il Convitato di pietra, ed altre opere tragi-satiro-comiche erano la delizia del pubblico Italiano. In-

vano e Andreini, e Nicolò Barbieri, e Riccoboni, comici Italiani, tentarono di ricondurre la commedia alla primitiva semplicità.

Il torrente del falso gusto trascinava con se la moltitndine, e i tentativi de' buoni rimasero senza effetto, finchè l'avvocato Carlo Goldoni, che noi chiameremo, senza tema di recar torto a nessuno, il principe dell'Italiana commedia, la vestì con tutte le grazie della venustà greca, e latina, e l'Italia colta vedeva con dolore contrastar dalla parte guasta la palma a questo genio felice, per coronare le stravaganze del Gozzi, e le prolisse insipidezze del Chiari. Ma per fatal sorte dell'Italiana drammatica letteratura, Goldoni è rimasto ancora senza rivali. Nuove teoriche, e nuove dottrine hanno guidato i nostri poeti drammatici sulla strada del sentimento, ed avventure im-

probabili, perfezione di sensi delicati e sublimi, prodigiose cognizioni sono introdotte con pompa nei drammi, ed invece del vizio si presenta all'occhio del pubblico il delitto, ed invece di correggere ridendo, si domanda perdono delle colpe commesse, ed il vero scopo della commedia è distrutto.

Noi siamo generalmente parlando di teatro in una di quelle crisi a cui va soggetto il gusto dopo essersi perfezionato. La sazietà del bello conduce alla mania dell'originalità, e per divenire originali allontanandosi dai veri principj, si corre rischio di ricadere nella barbarie. Si accusano tutto dì Moliere, e Goldoni come imitatori. Ma se Moliere, e Goldoni sono imitatori, hanno preso il loro genio per guida, hanno vestito i loro caratteri di stoffa nazionale, ed hanno sempre avuto la natura per modello. Le loro comme-

die racchiudono il doppio vantaggio di dilettare, e correggere. La commedia appartenendo per sua natura alla filosofia, ed essendo essa, come la chiama Cicerone, l'imitazione della vita, specchio delle costumanze, immagine della verità, ottiene principalmente quest'effetto che mentre il popolo crede che si presenti una cosa scherzevole per farlo ridere, s'imbeve dell'amor della virtù, e dell'odio del vizio, ed a seguir la prima, a fuggir il secondo dolcemente vien tratto.

Dopo che la commedia ha voluto entrare nella regione della tragedia, e far piangere, il vero scopo e della tragedia, e della commedia scomparve. I drammi sentimentali restrinsero la natura tragica, e sfigurarono la natura comica. La natura tragica, che deve essere presa nelle sue masse, e non nelle sue frazioni, che deve parlare al cuore dell'anime forti,

magnanime, generose, amiche dell'umanità, è avvolta in fortunate minuzie, in puerilità teatrali, giudicate come un passo di più nella cognizione della natura, e le Eugenie, le Misantropie e Pentimento, insomma i Beaumarchais, i Diderot, i Kotzebue, gli Ifland, i Federici, vogliono sedere a vicenda sullo scanno di Corneille, Racine, Voltaire, Maffei, Alfieri, Monti, Moliere, e Goldoni.

Si dice generalmente dai partigiani del genere sentimentale, che i caratteri della commedia sono tutti esauriti, e che non rimangono più che delle tinte impercettibili. Oh diceva pur bene Rousseau parlando di Moliere! I costumi si sono molto cambiati dopo Moliere, ma il pittore non è ancor comparso. Noi potremo dire lo stesso di Goldoni. Il trattar oggi i caratteri di Goldoni sarebbe una follia, ma dipingere i nostri costumi com'egli dipinse

quelli del suo tempo, variando le tinte, ed i colori, dovrebbe essere lo studio dei nostri giovani poeti drammatici. Ogni secolo ha il suo ridicolo; tutto il segreto dell'arte sta nel sapere servirsi di quella grazia che senza aver l'impronto della satira personale colpisca le cattive costumanze dominanti, vendichi la virtù collo scherno del vizio, e sviluppi i precetti d'una sana filosofia. Vizj, vizj, e non delitti! i primi si correggono collo scherno, e colla derisione; i secondi sono puniti dal tribunale delle leggi.

In ogni tempo vi sono originali: s'alzi un poeta comico di genio, e saprà ben tosto distinguerli, analizzarli, dipingerli.

Egli saprà adattarsi alle convenzioni del suo secolo, ed alla pratica stabilita; i cambiamenti avvenuti negli usi, e nelle costumanze gl'indicheranno quelle tinte mobili, di cui deve servirsi, e gli scogli

da evitare. Egli non fingerà caratteri, che non dipingono nulla, che promovono un riso superficiale, che sparisce dinnanzi alla riflessione, e che rimandano lo spettatore fuori di teatro senza averlo divertito ed istruito. Egli porrà animo allo studio de' costumi generali prima di discendere all'analisi de' costumi particolari, e dopo lunghe meditazioni si armerà dell'ardito pennello del nostro pittore della natura per esporre alla luce del teatro quella folla d'accidenti, che circolano infruttuosamente nelle società, e che diverranno utilissimi a lui. Ella è la commedia che ha particolarmente bisogno della protezione de' governi. Senza il gran Luigi, l'ipocrisia, a cui Moliere tolse la maschera, il cattivo gusto dei Scaramuccia, l'invidia, la bassezza, l'autorità subalterna l'avrebbero soffocato nella sua culla.

Si è agitata fra' dotti lungamente la qui-

stione, se presenti ad uno scrittore maggiore difficoltà la tragedia, o la commedia, e si agita ancora se sia più facile divenir un buon attore comico, o buon attore tragico.

Non è così facile a sciogliere queste due quistioni, nè è prezzo dell'opera internarsi nel confronto delle rispettive difficoltà per pronunziar un giudizio, che poco o nulla gioverebbe al nostro scopo. È mio dovere il presentare all'intelletto di chi innoltrar si vuole nella carriera drammatica le difficoltà di ben rappresentare la tragedia, e la commedia, e colla scorta di precetti attinti alla fonte dei grandi maestri dell'arte, indicargli le vie che conducono a quella perfezione possibile, cotanto ancor lontana dal nostro teatro.

L'arte del comico è un'arte seduttrice, che alletta, e fa vedere da vicino, a chi

l'abbraccia, delle palme gloriose; ma queste palme nascono sull'orlo dei precipizj. Si crede da molti, che facil cosa sia il rappresentar la commedia, e perchè ricchi di doni di natura, si persuadono di poter presto toccar la meta; ma se considerassero, e riflettessero sulle difficoltà, che a superar loro è forza, conoscerebbero alfine, che i doni della natura, tanto ammirabili quando sono accompagnati dallo studio teorico dell'arte, rimangono inerti, senza vita come fiori appassiti quando non sono messi in moto da un tatto fino, e delicato, da una perfetta cognizione dell'arte. Oh quanto spesso si vede sul teatro un attore ed un'attrice, servirsi dei più bei doni della natura in senso opposto da quello in cui dovrebbero essere impiegati! quante volte si piange a bocca ridente! quante volte il volto è atteggiato a quiete, quando do-

vrebbe scoprirmi un cuore tempestoso! quante volte l'occhio si fissa su oggetti estranei alla rappresentazione! quante volte si fa vedere l'adorazione di se stesso nella baldanza con cui si apparisce in scena! infine quante volte si fa il contrario di quello che si dovrebbe fare!

Se oltre i doni della natura non si possederà quel fuoco divino, quella fonte inesausta di vita, quel mobile universale, quella face invisibile che rischiara fino le menti più ottuse, infine lo spirito; tutto ciò che si dirà, e si farà in teatro sarà freddo ed insipido. Questo spirito ha bisogno d'esser coltivato. Il primo fuoco produce seducenti effetti, ma la perfezione è opera del tempo, e bene spesso l'amor proprio, giudice troppo parziale, soffoca le scintille d'un genio nascente. Il talento d'un attore è come un tenero fiore, senza coltura languisce, collo studio s'accresce, e si mantien vivo colla lettura.

Per ordinario si crede già d'essere fatti quando non si fa che nascere: per dipingere la natura bisogna ben conoscerla, in tutti i tempi, in tutti i luoghi bisogna consultarla, e non cessar di consultarla, e poi meditarla. Ella è bella, feconda, sublime in ogni età; s'impara il suo linguaggio negli scherzi dell'infanzia, i desiderj tempestosi nell'inquieta gioventù, la maturità dei consigli, l'aria melanconica nella vecchiaja. In tutta la vita si esamina la sposa collo sposo, il figlio col padre, e la figlia attenta alle lezioni della madre, il grande, il plebeo, il ricco, il povero, il cittadino, e l'artigiano. Tutto è osservazione, considerazione, e studio della natura che ci riproduce in teatro sotto mille forme, e mille aspetti. Egli è da questo studio, che partir deve il suono della verità, egli è da lui che s'impara a prendere a scherno quei freddi, tristi, e vili comici

imitatori l'un dell'altro, che fanno consistere lo spirito dell'arte in qualche laida o sciocca espressione, in qualche gesto indecente, basso, triviale, che fa ridere l'imbecille, e muove la bile all'uomo di senno, e in quelle bravure da rompicollo applaudite dalle berrette, e condannate dalle teste.

Allorquando un attore con minore tema, ed incertezza si sarà impadronito dell'abitudine del teatro, quando la platea, quel ruggente leone sarà divenuto per lui docile, umano e mansueto, si slanci fuora del sentiero volgare. Padrone della sua arte, ne estenda la sfera, ed animato dal suo genio come lo fu il nostro Demarini, con nuovi mezzi s'attragga gli sguardi degli spettatori, ed arrischi.

Ma stiano in guardia gli attori, e soprattutto le giovani attrici, ben fatte, ed avvenenti contra gli elogi prodigati da

uno sciame tumultuoso di scervellati bizzarri. Diranno loro in pieno coro, voi siete divina, incomparabile, sovrana del teatro. Una brava attrice tema sì fatti trasporti ispirati dalle sue fisiche qualità, si faccia ammirare sulle scene, e non al corso, e ne' pubblici popolosi passeggi, e si ricordi che la verità consiglia, e non adula mai. Io ne conosco già alcune, cui il profano incenso dell'adulazione arrestò a mezzo il cammino le più felici disposizioni, ed avide d'esagerate lodi scambiano la naturalezza in affettazione, assoggettano gli slanci dell'immaginazione a calcoli geometrici, camminano sulla scena come se avessero le suste, e concertano senza posa i loro sguardi, misurano i loro passi, si compiacciono della loro mimica, sorridono ai loro vezzi, infino sospirano con arte, e piangono senza essere commosse. Questo è l'effetto dell'ebbrezza della

prosunzione, questo metodo è freddo, e pieno d'impostura.

Lo specchio della natura è l'anima, in ogni altro specchio è l'orgoglio e non il sentimento che giudica. La varietà delle tinte, e dei tuoni si acquista penetrandosi dello spirito della sua parte, immedesimandosi dell'anima del personaggio rappresentato, ed allora le graduazioni progressive di tenerezza, speranza, sdegno, amore, fierezza si modulano nei suoni della voce, come si riproducono sui tratti del volto. L'arte, che presentando nella commedia l'uomo all'uomo ci diletta, e ci corregge collo specchio fedele delle nostre debolezze, dei nostri vizj, delle nostre traversie, ha bisogno di dotto pennello, onde potere coi colori più veri, e più vivi dipinger la natura nella sua perfezione, o almeno temprare quelle tinte, che a lei avvicinano l'oggetto, che rap-

presentar vuole allo sguardo di chi lo mira, e l'ascolta.

Incomincierò dalle parti dell'amoroso. Per ben rappresentarla l'attore deve avere se stesso per giudice e guida. Pochi sono gli attori capaci a sostenere questa parte. Ella esige che l'attore attragga con piacere lo sguardo della moltitudine; deve avere un personale seducente, uno sguardo vivo, e tenero, un silenzio che parla, e si fa intendere, il suono d'una voce commovente, un contegno grazioso, l'arte di cattivare l'orecchio, e dilettare l'occhio. Ecco gli attributi d'un amoroso. Oh se colui che con elevata fronte, con mente distratta, coll'occhio sempre in giro va in traccia d'applausi, sapesse qual potere abbia sulla scena un eloquente sorriso! sentisse la forza di quelle leggere frasi di amore! se avesse le sue grazie per rappresentarlo! con quanta minore jattanza farebbe pompa di se!

Per quanto egli sia leggiadro nulla ha, e tutto deve temere, se non possiede l'arte d'esprimere, di dipingere, di esternare quelle tempeste del cuore, quei movimenti segreti, quegli istanti di furore, quei rapidi andirivieni, quell'ardente ebrietà, i trasporti dell'amore, e la sua delicatezza.

Oh Dio! quanto studio, quante osservazioni, quanta conoscenza del mondo, e del cuore umano esige la parte dell'amoroso! Dalla mancanza di questo studio, di queste osservazioni, di questa conoscenza proviene quella monotonia di dizione, di contegno, d'espressione d'una gran parte de' nostri amorosi. Costretti a rappresentare sulla scena una classe di società da essi non conosciuta, perchè non praticata, non sanno servirsi del suo linguaggio particolare; il contegno della persona è in contraddizione colla natura del

carattere, e l'espressione è sempre comune, e sempre volgare. Dovranno per esempio rappresentare una parte d'un amante tenero, o trasportato, o geloso? Questi sensibili contrasti bisogna farli vedere. È di mestieri esprimere la contentezza d'un pacifico adoratore, ed il calore dell'ebrietà che infiamma il volto, le contraddizioni, i trasporti della gelosia. Non sanno come con occhio sereno, e ad arte tranquillo si tratti un oggetto che si crede infedele, con qual aria si giuri un odio eterno mentre il cuore trabocca d'amore, con quale sforzo si fingano altri amori, come si parta ritornando sempre; non sanno evitare un calore fittizio che vive per arte, e seduce per poco. Tutti quei battipiedi, e battimani, quelle convulsioni dell'arte, quei visacci, quelle maniere da pantano si lascino una volta a quegli energumeni, a quei matti attori,

che coi loro gesti confusi, e sempre fuor di luogo, non ci dipingono che un freddo labirinto nei di cui giri tortuosi la ragione si perde. Si ha da rappresentare un zerbinotto e porlo in ridicolo? si porti la testa alta, si abbia un'aria sventata, una voce imperiosa, un tuono studiato. L'occhio socchiuso, e debole in apparenza cada negligentemente sugli oggetti vicini. Il contegno sembri esprimere, che si è vicini a rinunziare al bel sesso, che ogni giorno si manda a vuoto un intrigo amoroso, che si è nauseato dei piaceri per l'abuso che se n'è fatto, e si comparisca infine oppresso da tanti nodi, ricolmo di favori, e ben stanco d'essere felice. Ma questo tuono, e questo esteriore esige dello studio, e questo studio si fa nel magico teatro del gran mondo; corra l'attore al passeggio, nei palchi del teatro, nelle conversazioni di spirito, ed ape ingegnosa

succhj il giglio, il gelsomino, e la rosa, e carico del suo bottino venga sulla scena a deporre il tesoro raccolto in un mondo frivolo, e sciocco. Oh come pochi in Italia sono gli attori che col loro contegno in scena avvertano i colti spettatori ch'essi hanno studiato il mondo galante, e che la loro imitazione è tratta dal vero!

La maggior parte de' comici sfugge la conversazione de' dotti cotanto utile all'arte loro, e disprezza il consiglio dei saggi. Ah! lo so io il perchè. Paghi dei pochi doni di natura, consci a loro stessi della poco coltura, e del niuno studio dell'arte loro, temono parlando di perdere quell'effetto esterno di cui con tanta avidità vanno in traccia. Per questi non v'è più rimedio; io parlo alla novella gioventù, perchè collo studio, e colle osservazioni trascurate dalla maggior parte dei loro predecessori, facciano rivivere e

perpetuino sulla scena Italiana il senno di Pianca Paganini, la dignità di Petronio Zannerini, le grazie comiche d'Asprucci, e la versatilità sorprendente di Demarini, la verità di Pertica, la pura dizione di Vestri, e rigettando la chimera delle tradizioni recitino colla propria anima, e abbiano per norma i precetti dell'arte, e per modello la natura.

Se la parte d'amoroso presenta tante difficoltà, col superar queste non creda il comico d'aver posto fine al suo studio. Appena egli sarà giunto al grado di possibile perfezione nelle parti d'amoroso, egli deve prepararsi ad altro studio, ad altre osservazioni. La gioventù ha una breve durata, ed il teatro vuole l'illusione; quindi l'attore è costretto a cambiar di parti; egli assumerà secondo il suo fisico, e la sua tendenza le parti o di padre, o di tiranno, o di caratterista, ed

ecco nuovo studio, nuove osservazioni.

Nelle parti di padre ci deve l'attore far conoscere, che l'esperienza lo ha reso più maturo nei precetti dell'arte, e più sicuro nell'eseguirli. Sia un padre duro ed inquieto, imponente e severo, tenero e sensibile, tutte le tinte devono a prima vista manifestare che il pennello è guidato da mano sicura e maestra; quel portamento dignitoso, quella voce sonora, quel gesto nobile, ed usato con parsimonia conciliano il rispetto, e l'amore della moltitudine.

È un figlio o virtuoso, o pentito che teco parla? una voce moderata, ma che parte dal fondo dell'anima, un gesto semplice accompagnino i tuoi discorsi. Se un figlio contro te si ribella? allora la tua voce sia ferma, la tua fisonomia eloquente, e sublime, fa vedere tutta la maestà dell'affanno paterno, eccita il singhiozzo,

fa calar le lagrime, spiega tutta la voluttà della natura in pianto, trasfondi tutta la tua anima in chi t'ascolta, e che lo spettatore commosso dimentichi l'intera natura per piangere con te, e dividere le tue angosce. Ad ottenere questo magico effetto non ci vogliono grida da ossessi, contorsioni senza modo e senza fine, nè i soliti artifizj di mestiere. La verità non ha bisogno di questi ajuti. Ma il punto difficile, e il più trascurato è quello d'essere veri, e la magia dell'arte sta nel nascondere l'arte. Infine le parti di padre esigono che l'attore mi faccia conoscere l'abitudine della dignità, l'esperienza dell'arte, la sensibilità dell'anima, e la serenità della virtù.

Nelle parti da tiranno l'attore, dice madamigella Clairon, ha più di bisogno di doni naturali che di studio; il senso comune basta. Quanto più intelligenza, fi-

nezza, spirito convien che impieghi il tiranno nella tragedia, tanto più ha bisogno il tiranno comico d'impiegare i doni della natura nella commedia. Vorrei vedere nel tiranno un uomo piuttosto alto, magro, l'occhio infossato, lo sguardo errante, incerto; ciglia false, fisonomia tetra, che parlando, e gesticolando avesse l'aria della diffidenza, ed offrisse nel tutto insieme l'aspetto d'un uomo continuamente divorato da progetti e da rimorsi. Un comico che fosse qual io descrissi il tiranno, o pervenisse coll'arte a comparire tale, non avrebbe più altra fatica, che di studiare la parola; tre quarti de' suoi studj sarebbero compiti. Con buona licenza di questa grande attrice, non sono del suo avviso. Vorrei che tutti gli attori, qualunque sia il posto che occupino nelle comiche compagnie, fossero ben fatti della persona, ed avessero buon aspetto. Un

bell'uomo coll'arte può comparir brutto, ma un brutto, come sarebbe un uomo alto, magro, cogli occhi infossati ecc., non giungerà mai a farsi bello per quanto adoperi d'arte; ed anche il tiranno si trova talora in situazione di dover comparire avvenente per approfittare del suo esteriore, onde giungere a sedurre, ed ingannare coll'ipocrisia, colla simulazione la persona dabbene. L'uomo alto, magro, e cogli occhi infossati metterebbe già in guardia la persona resa scopo del suo tradimento, e quegli occhi sempre in giro indicanti progetti sinistri farebbero un effetto contrario al suo divisamento sul cuore del personaggio con cui si troverebbe in scena.

Il caratterista all'incontro deve tutti esaurire i misteri dell'arte, moderar il calore, spiegarlo a un tratto, abbassarsi, innalzarsi, moltiplicarsi, unire alla forza

la mollezza, e variandosi sempre, rassomigliar sempre all'oggetto della sua imitazione. I tratti più piccanti, amati, ed ammirati sempre non sono stabiliti dall'arte, ma ispirati dal momento. Un silenzio eloquente bene spesso è un motto grazioso, il motto grazioso rimane senza effetto se l'attore è uno sciocco. È di mestieri che l'attore siccome l'autore studii, e conosca la differenza che passa dai caratteri generali di tutti i luoghi, di tutti i tempi dai caratteri locali, o di circostanza. L'avarizia è un difetto di tutti i luoghi, di tutti i tempi; ma quante vesti non indossa, in quante forme non si mostra, in quanti diversi personaggi ella vive? L'ipocrisia è un vizio generale di tutti i luoghi, di tutti i tempi; ma in quante foggie non si presenta ella nella società? Ella comparisce nei tempj, nelle cariche, nelle pubbliche adunanze, nei tribunali,

nelle famiglie, e sempre sotto un aspetto diverso: se l'attore non avrà quella versatilità conveniente alla varietà dei caratteri, se non avrà il talento di distinguerli, non sarà mai buon caratterista.

Molti sono gli errori rimarcabili che commettono in generale i caratteristi. Essi studiano di far ridere invece di studiare il carattere del personaggio che rappresentano; quindi nasce quella monotonia d'inflessioni, d'intercalare, di gesti, che viene impiegata nell'egual misura in ogni commedia; quindi quelle frequenti aggiunte laide, o goffe, e quasi sempre non quadranti colla situazione, e col carattere del personaggio.

Molti caratteristi fanno visibilmente conoscere che si divertono per se stessi, ridono ai sali, ai motti piccanti della loro parte, e distruggono tutta l'illusione. Il pubblico s'annoja quando s'accorge che

giungere il liere, e ad onta di queste e mille altre goffe, lorde, insensate balordaggini essere vivamente applaudito, ricercato, e ben pagato.

Oh divina arte! come fosti diabolicamente trattata in Italia. Spunta finalmente un' alba serena per te: voglia il cielo che si mantenga del pari luminoso il giorno!

INDICE

DEL VOLUME SECONDO

Stato attuale del Teatro Italiano per parte degli Scrittori . . . pag. 5
L'autore a chi legge . . . . » 80
Stato attuale del Teatro Italiano per parte degli Attori . . . . » 96
Stato attuale del Teatro Italiano per parte del Pubblico . . . . » 160
Declamazione tragica . . . . » 188
Della Commedia . . . . . . » 215